المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا
فرع الأدب

البنية السردية في الرواية السعودية

(دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)

رسالة علمية مقدمة للحصول على درجة الدكتوراه
في الأدب الحديث

إعداد
نوره بنت محمد بن ناصر المرّي
الرقم الجامعي ٤٢٣٧٠١٧٨

إشراف
د . محمد صالح بن جمال بدوي

١٤٢٩هـ / ٢٠٠٨م

بسم الله الرحمن الرحيم

ملخص البحث :

البنية السردية في الرواية السعودية
(دراسة فنية لنماذج من الرواية السعودية)

تناولت الباحثة في هذه الرسالة آليات الخطاب السردي ، وأدبية النص السردي ، وهذان هما المكونان الرئيسان للبنية السردية في الرواية .

وعرضت الباحثة قبل تفصيل الحديث عن مكونات البنية السردية لمفهوم البنية السردية ، وقدمت لمحة عن الرواية السعودية ونماذجها الفنية تبعاً لمراحل تطورها و اتجاهات موضوعاتها .

ثم تحدثت الباحثة في الباب الأول : " آليات الخطاب السردي " عن بنية الزمن السردي وبنية الراوي ، وقسمت كلا منهما إلى مباحث تناولت فيها آليات الزمن السردي من استرجاع واستشراف وابطاء وتسريع ، أما الفصل الثاني (بنية الراوي) فتناولت فيه أنواع الراوي ، وعلاقة الراوي بالشخصيات والمسرود له (أنواعه وصوره) باختيار نماذج فنية من الروايات السعودية للتطبيق مع عرض لأبرزها ملخصا في الهامش .

أما الباب الثاني فعرض لأدبية النص السردي من زاويتين هما : الاتجاهات الأدبية وبنية التناص وتناص البنى السردية .

وتتبع الفصل الأول من هذا الباب أبرز الأنواع الأدبية في الرواية السعودية ، فظهر هناك الاتجاه العاطفي والاتجاه الواقعي مهيمنين على باقي الاتجاهات الأدبية ، كما ظهرت اتجاهات أدبية متنوعة في الروايات السعودية المعاصرة ، وأبرزها الاتجاه الواقعي ، و الواقعي العجائبي منطلقا من أسطرة الواقع والتعالق النصي مع الحكايات الشعبية .

وعرض الفصل الثاني للتناص الذي تشكّل في الروايات السعودية حتى أصبح ظاهرة بارزة ، وتجلى ذلك في ثلاثة أنواع رئيسة للتناص في الرواية السعودية وهي : بُنى التناص الخارجي المفتوح والتناص الذاتي والتناص الداخلي (تناص البنى السردية) .

وخلصت الباحثة من رحلتها البحثية في البنية السردية في الرواية السعودية إلى مجموعة من النتائج العامة والخاصة بكل فصل أوجزتها في خاتمة البحث . وكان من أبرزها :

أن البدايات الفنية للرواية السعودية حققت تماسكاً في بنيتها السردية مما يجعل بداياتها الأنضج بين بدايات دول العالم . كما كشفت الدراسة أيضاً أن كثيراً من الروايات السعودية الحديثة كانت دون المستوى الفني الجيد ، ومع ذلك حققت انتشاراً كبيراً ، مما يجعل مهمة الناقد أكثر أهمية في تقويم الأعمال الجديدة . بالإضافة إلى أن الرواية السعودية على الرغم من قصر ما مضى من عمرها ، تتطور بشكل سريع ؛ مما ولّد اتجاهات أدبية متنوعة وأساليب سردية متعددة قد تجتمع في مرحلة زمنية واحدة من مراحل تطورها ، وخاصة مرحلة ما بعد التسعينيات ، فظهر فيها : (الواقعي ، والرمزي ، والعجائبي) و(البنية التقليدية ، والتجديدية ، والتجريبية) . . فلا ينقرض شكل ليحل محله شكل آخر ، إنما تتجاور البنى السردية القديمة والحديثة في تشكيل البنية السردية في الرواية السعودية ..

وصلى الله وسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين

سائلة الله التوفيق والسداد

الباحثة	المشرف	عميد كلية اللغة العربية
نوره محمد ناصر المري	د. محمد صالح جمال بدوي	أ.د. عبدالله ناصر القرني

ABSTRACT :

" The narrative structure in the Saudi Novel "

(An artistic study in models of Saudi Novel)

Through this study ,the researcher has dealt with the mechanisms of the narrative discourse and the literarines of the narrative text. These are the two main components of the narrative structure of the novel.

Before talking in detail about the component of the narrative structure, the researcher presented the concept of the narrative structure and presented a glance about the Saudi novel and its artistic models according to the stages of its development, attitudes and topics.

Then , at the first section that entitled " The Mechanisms of the narrative discourse", the researcher discussed the narrative time and the structure of the narrator .The researcher divided both of them into researches and talked about the mechanisms of the narrative time like analepsis , proplse ,decelerate and accelerate. While the second chapter " The structure of the narrator " ,the researcher talked about the types of the narrator and the relation of the narrator with the characters and the narratee (Its types and portraits) .The researcher ,also , selected artistic models of the Saudi novels for application and displayed a summary for the most prominent ones, at the draft .

At the second section , the researcher talked about the literarines of the narrative text from two sides; the literary attitudes and the structure of intertextuality and the intertextuality of the narrative structure.

At the first chapter ,the researcher followed the most prominent literary models through the Saudi Novel. The emotional and realistic attitudes appeared to be dominant over other literary attitudes. Also, a variety of literary attitudes have appeared at the modern Saudi novel and the most prominent attitude was the exclamatory realistic one. It appeared through reality and textual association with folk tales.

At the second chapter , the researcher displayed the intertextuality that formed within the Saudi novels and has become a prominent phenomenon. This appeared through three basic types of intertextuality in the Saudi novel: the structures of the open-outside intertextuality , intratextuality and internal intertextuality (The intertextuality of the narrative structures) .

Finally, through her research in the narrative structure of the Saudi novel , the researcher has concluded a set of particular and general results at each chapter and summarized them at the conclusion of the research .The most prominent results are:

-The artistic Beginnings for the Saudi Novel hasve achieved coherence at its narrative structure .So, its beginnings are the most mature among the countries of the world.The study ,also, found out that many modern Saudi Novels were under good artistic level,however they achieved a large spread .So the task of the critic has become the most significant in evaluating the good works.Besides,the Saudi novel is of a short time ago , it is developing rapidly and this has generated various literary attitudes and different artistic traditions which may have gathered at one chronological stage of its development.

And may Allah's blessings be upon the Prophet Muhammad and his family

The Researcher	Supervisor	The Dean of the College of Arabic
Nora Mohammed Nasir Al Merri	Dr. Mohammed Salih Jamal Badawi	Prof. Abdallah Nasir Al-Qarni

المقدمــة

أحمدك اللهم وأصلي وأسلم على عبدك ورسولك محمد صلى الله عليه وآله وصحبه وسلم .

تتبوأ الرواية مكانة بارزة بين الأجناس الأدبية الحديثة من حيث الكثرة والازدهار والانتشار ، ولكن النقد في مجال الرواية – قليل إلى حد ما – إذا قيس بنقد الشعر ؛ لذلك تظل الرواية في حاجة ماسة إلى النقد ، خاصة إذا ما أدركنا أن الرواية الحديثة شكل وافد ؛ مما يعني أن كثيراً من قضاياها النقدية وافدة أيضاً[١].

والسرد أداة من أدوات التعبير الإنساني [٢] ، والرواية من أهم الفنون السردية وأكثرها استقرارا ؛ وتأتي القصة القصيرة في شكلها السردي تابعة لفن الرواية .

وللبنية السردية مظهران : أحدهما دلالي والآخر تركيبي ، وترتب من المــزج بــين هــذين المظهرين أن السرد أضحى بناء ذا مراق ودرجات ، بالإضافة إلى أن مادته المكونة له تمثل جزءاً من المجتمع المعيش ، فأصبحت البنية السردية تحوي ناساً ومجتمعاً وفكراً ولغة ، ما أغــرى بــه أصحاب المذاهب والأيديولوجيات ، فأنصار الفكر الاجتماعي يرون فيه صورة مــن البنــاء الاجتماعي ، وأنصار المذهب السيكولوجي يرون البنية السردية جزءًا من البناء النفسي للإنسان المبدع ، ويرى اللسانيون فيه صورة من نموذج البناء اللساني للجملة ... إلخ [٣] .

ويختلف مسار الرواية من قطر عربي لآخر من ناحية الكمّ والتتابع ؛ وذلــك بــسبب العوامل الجغرافية والسياسية (الرقابة مثلاً [٤])وغيرها من العوامل ، ونتج عن هذا الاختلاف تنوع في الأنماط الروائية ، وهو أمر مرغوب فيه ، إذ أخذنا بعين الاعتبار المساحة الكبيرة التي يحتلها العالم العربي [٥] . وقد أصبحت المملكة العربية السعودية بسرعة مذهلة مركــز ثقــل

---

(١) انظر : د. طه وادي " دراسات في نقد الرواية "ط ٣ ، ١٩٩٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ص ٥

(٢) انظر : د. عبد الرحيم كردي " السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجًا) " دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص ١١ .

(٣) انظر السابق : ص ١٣ .

(٤) كانت الرقابة أيام الحكم العثماني شديدة تضع العراقيل أمام السماح بنشر أي شيء ؛ ولم يكن يتحكم بهذه الرقابة سوى مزاج الرقيب ، انظر ترجمة كتاب خليل طوطح (واشنطن : المجلس الأمريكي) ١٩٥٤م ، ص ١٣ .

(٥) انظر : روجر آلن " الرواية العربية " ١٩٩٧م ، المجلس الأعلى للثقافة ، ص ٤٨ ، ٤٩ .

عالمي بما تملكه من مخزون نفطي كبير يعد من أهم المصادر حيوية في هذا العصر[1] ، هـــذا بالإضافة إلى كونها قبلة المسلمين ،وكان لذلك وللانفتاح العالمي أثره في انتعـــاش الحركـــة الاجتماعية والثقافية والأدبية بخاصة ، ومن ثم تتابعت الأعمال الإبداعية وازدهر فن الرواية .

هذا الأمر يتطلب مواكبة متساوقة للأعمال النقدية الروائية . وكان هذا أحد بواعث إعداد هذا البحث ، خاصة أن الدراسات السابقة التي عرضت للسرد ركزت على عنـــصر واحد من عناصر السرد في الرواية مثل :

" البطل في الرواية السعودية " لحسن الحازمي .

" صورة البطل في روايات إبراهيم الناصر " لناصر الجاسم .

" ملامح البيئة السعودية في روايات إبراهيم الناصر " للباحثة .

وقد تتناول فترة زمنية محددة ، سواء في مرحلة البدايات الفنية عند الدكتور ســـلطان القحطاني في بحثه "الرواية في المملكة العربية السعودية نشأتها وتطورها١٩٣٠م -١٩٨٩م" ، و " فن القصة في الأدب السعودي " للدكتور منصور الحازمي ، أو في مرحلة التـــسعينيات الميلادية كما هو في :

" البناء الفني في الرواية السعودية في الفترة مـــن (١٤٠٠ هـــــ - ١٤٢٠هــــــ) " للدكتور / حسن الحازمي ، والتقنيات السردية في الرواية السعودية المعاصــــــرة (١٤٠٨ - ١٤١٩ هــ) للدكتورة مها السحيباني .

وكلاهما مخطوط غير منشور .

لذلك تجد الباحثة نفسها أمام ندرة الدراسات العلمية في هذا الجانب المهم " البنيـــة السردية في الرواية السعودية " وفي موقف صعب يستدعي منها اختيار نماذج فنيـــة يمكـــن للقارئ من خلالها الحكم على البنية السردية للرواية السعودية ، ومعرفة أبرز آلياتها الفنية ، واتجاهاتها الأدبية .

وقد بنيت هذه الدراسة على بابين وأربعة فصول ، إضـــافة إلى المقدمـــة والمـــدخل والخاتمة.

---

(١) انظر السابق : ص ٤٠ .

تحدثت في المقدمة عن أهمية الموضوع ، وأسباب اختياره ، ومنهجي في الدراسة ، أما المدخل فتناولت فيه جزئيتين : الأولى عن مفهوم البنية السردية في الرواية ، والثانية لمحة موجزة عن الرواية السعودية.

خصص الباب الأول : (لآليات الخطاب السردي ، وتوزع على فصلين : الأول " بنية الزمن السردي " ، والثاني : " بنية الراوي " .

أما الباب الثاني فتحدثت فيه عن : " أدبية النص السردي " ، ووزعته على فصلين : الأول " الاتجاهات الأدبية " والثاني " بنية التناص " وختمت الدراسة بخاتمة لخصت فيها أبرز نتائجها ، ثم ذيلتها بالفهارس .

وقد اعتمدت المنهج الفني بما يقتضيه من تحليل وموازنة وأحكام منبثقة من الأصول الفنية للنوع الأدبي ، واستفدت من جميع المناهج الحديثة في الحدود التي تخدم العمل الأدبي .

و لم يكن ممكناً تناول جميع الروايات السعودية ، فاخترت نماذج فنية من كل مرحلة من مراحل تطور الرواية السعودية ، بالإضافة إلى أنني حاولت أن تكون هذه النماذج متنوعة وتغطي أكبر قدر ممكن من مساحة المملكة العربية السعودية جغرافياً وفنياً ، فكانت الروايات المرشحة من جميع مناطق " الشمالية والوسطى والجنوبية والغربية والشرقية " ، كما تنوعت في اتجاهاتها الأدبية وفي توظيفها للآليات السردية ما بين القوة والضعف ، وحاولت الاستشهاد أيضاً بنماذج أخرى من الروايات السعودية في معرض الحديث عن الروايات المرشحة كنماذج ،دون أن تتسبب في تضخّم مادة البحث.

وختاماً ، فإن الواجب يقتضي أن أشكر جامعة أم القرى ، وكلية اللغة العربية ، وقسم الدراسات العليا ، على ما أفضلت به علي .

وأتوجه بعظيم الشكر والامتنان إلى الأستاذ الدكتور : محمد صالح بدوي الذي أشرف على هذا البحث ، وتحمّل صعوباته ، وكان لي نعم المساعد والموجه ، الذي حرص أن يخرج العمل في صورة مشرّفة ، فله مني أوفى الشكر وأخلص الدعاء .

وأرق معاني الشكر أرسلها إلى والدي – حفظهما الله – وكلي عجز أن أوفيهما جزءاً مما قدما لي . والدي ذلك الرجل الشامخ القوي بعزمه والكريم بعطائه ... هأنا الآن

أحقق بعض حلمك ، وليتني أرد شيئاً من فضلك ... والدتي علياء رمز العطاء والحـــب ... أعجز أن أرد لك شيئاً من الذي تعلمته منك علمتني يا أمي الحب ... أعظم ما أملكـــه في حياتي .

وأرسل عظيم شكري وامتناني لزوجي الأستاذ فيصل ناجي القحطاني الذي ســـاندني بحبه العميق وحرصه على إنجاز بحثي ، فله مني أيضاً أوفى الشكر . كما أشكر أبنائي (لـــين ورسيل وخالد) الذين حرمهم البحث مني كثيرا .

وأخلص الشكر والدعاء لجميع أساتذتي في جامعة أم القرى وأخص منهم من كان لهم تأثير واضح في بناء شخصيتي العلمية وهم :

أستاذي الدكتور : عبد الله الزهراني – مشرفي على رسالة الماجستير - و د. محمـــد مريسي الحارثي ، و د. محمد أبو موسى ، وكل من د. طـــه وادي و د.جـــودة كـــساب رحمهما الله وجعل ما أفضلا به على من علم في موازين حسناتهما .

ولا يفوتني أن أشكر جامعة تبوك ، وخاصة قسم اللغة العربية والدراســـات العليـــا ، على ما يسروه لي من تفرّغ للبحث العلمي .

والشكر جزيلاً خالصاً أيضاً لكل من مد يد العون وساعد في تيـــسير وصـــولي إلى مصادر البحث .

وللأستاذين الدكتورين المناقشين الأســـتاذ الـــدكتور:حـــسن النعمـــي ،والأســـتاذ الدكتور:عبدالله باقازي ،اللذين أفضلا بقبول مناقشة هذا العمل ، وستكون ملحوظاتهمـــا عندي موضع القبول والاعتبار .

مدخـــــــــل

أولاً : مفهوم البنية السردية في الروايـــة .

ثانياً : لمحة موجزة عن الرواية السعودية .

أولاً : مفهوم البنية السردية في الرواية

الرواية نمط أدبي دائم التحول والتبدل ، وبحكم التنوع الذي يصل أحياناً إلى درجة الفوضى في الأشكال الأدبية التي تندرج تحت اسم الرواية ، لجأ النقاد إلى ابتداع قوانين وتقاليد عظيمة من الأشكال والأحجام ، ولكنهم كانوا ما يلبثون أن يتخلوا عنها بسرعة مرعبة ، مثل قولهم : إنها قتلت على يد جويس أو بظهور الرمزية ، ومما تقدم يبين : وين بوث مدى صعوبة التوصل إلى تعريفات شاملة فيما يتعلق بالرواية [١] .

ويعود الشكل الروائي إلى أصله الأول في العصور الوسطى حين اقتصر في بادئ الأمر على صيغة مباشرة لسرد أخبار يشترط فيها أن تكون حقيقية وحديثة الوقوع ، وفي الوقت نفسه عن شخصيات مهمة ، أي جمعت بين اللمسات البطولية التي تقترب من الأسطورة ، وبين الكتابة الصحفية بما تحويه من أخبار ووقعت بالفعل .

وقد تطور مفهوم الرواية من انطباع شخصي مباشر عن الحياة عند بول ويست في القرن الحادي عشر الميلادي ، إلى تعريف دانييل في القرن السادس عشر الميلادي عندما ذكر أنها تحليلات لمغامرات غرامية تكتب نثراً بصورة فنية .

وفي القرن الثامن عشر الميلادي ذكر رولان أيضاً بأنها كتاب يجري تأليفه وفق أغرب المغامرات التي تنطوي عليها حياة البشر ، إلى أن نصل إلى تعريف فيلمان وهيجل وسانت بوف الذين لا يفصلون الرواية في تعريفهم لها عن الشعر الملحمي القصصي وكأنها ملحمة تقدم للشعوب الحديثة [٢] ، ونتج عن ذلك تعريف الرواية بأنها " حقل تجارب واسع ، وملحمة المستقبل ، والوحيدة التي تحمل سِيَر الأفراد والجماعات الحديثة " [٣]، حيث لقي هذا التعريف الاهتمام الأكبر والعناية عند أصحاب المدرسة الكلاسيكية أيضاً .

---

(١) انظر : روجر آلن : " الرواية العربية " ، ت . حصة المنيف ، ص : ٧ ، ١٧ .

(٢) انظر : د . عائشة يحيى حكمي : " تعالق الرواية مع السيرة الذاتية الإبداع السردي السعودي أنموذجاً " الدار الثقافية للنشر ، ط١ ، القاهرة ، ص : ٤٩ – ٥١ .

(٣) د . أحمد السيد : " الرواية الانسيابية " ، ص : ٣١ ، ٣٢ .

وقد بدأت الرواية في اتخاذ الشكل الحديث المعروفة به حالياً عندما انفصلت عن سرد الحقائق التي وقعت بالفعل ، وتحولت إلى تشكيل يعتمد على خيال الروائي بالدرجة الأولى[1]، فالرواية سرد فني جمالي لما يتخيله الكاتب من أحداث يتصورها وقعت أو لم تقع[2]. وتعرّف أيضاً بأنها سرد نثري خيالي طويل عادة ، تجمع فيها عدة عناصر في وقت واحد مع اختلافها في الأهمية النسبية باختلاف نوع الرواية " [3] .

وقد أسهمت المدرسة الواقعية في وضع تعريف للرواية ، إذ يصفها بلزاك – وهو من أدباء الواقعية – بأنها : " خطة واسعة جداً تجمع التاريخ ونقد المجتمع وتحليل أضراره ومناقشة مذاهبه .. " [4] .

ولذلك لم تعد الرواية الحديثة تهتم بالمغامرات بقدر اهتمامها بالحياة الرتيبة للأفراد العاديين ، وتكاد تخلو من الحوادث ، إذ انصب اهتمام الروائيين المحدثين على الحياة الداخلية للإنسان كنتيجة لاكتشافات علم النفس ، وأدى هذا إلى ارتباط الرواية بالمنهج العلمي الذي ينأى عن المصادفة كعامل من عوامل البناء الدرامي ، وبدأت الحبكة بالتراجع ، وبرزت أهمية دراسة الشخصية من كل جوانبها السوية وغير السوية على حد سواء [5] .

فعندما ضاقت الرقعة التي يهتم بتجسيدها الروائي إلى أقصى حد ، تحول الاهتمام من المجتمع إلى الشخصية ، شخصية الكاتب وأحاسيسه ، وفي أواخر القرن التاسع عشر لم يقنع الروائيون بمجرد وصف الشخصيات وإبراز وجهة نظرهم الواعية ، بل تحولوا إلى إبراز انطباعات الشخصية ، وإحساساتها الداخلية ، وما عرف بعد ذلك بتيار الشعور ؛ بحيث تبدو حية من الخارج والداخل في آن واحد ، ولم يهتم الكاتب بمشاعره هو بقدر تجسيده لإحساسات الشخصية . وقد أساء جمهور عريض من القراء فهم هذا المنهج الروائي ؛ بحيث تصوروا أن الرواية ليست سوى تسجيل لحياة الروائي ومغامراته ، ومن هنا كان انكبابهم على تتبع الحياة الخاصة للكاتب ، ولم يلق الأديب الموضوعي سوى الإهمال والإعراض عن

---

(١) انظر : د . نبيل راغب " دليل الناقد الأدبي " ١٩٩٨م ، دار غريب للطباعة والنشر ، القاهرة ، ص : ١٠٢ .

(٢) انظر : د . أحمد السيد " الرواية الانسيابية " ، ص : ٢٥ .

(٣) مجدي وهبة ، كامل المهندس " معجم المصطلحات العربية " ط٢ ، ١٩٨٤م ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ص : ١٨٣ .

(٤) د . أحمد السيد " الرواية الانسيابية " ، ص : ٣١ ، ٣٢ .

(٥) انظر : د . نبيل راغب : " دليل الناقد الأدبي " ، ص : ١٠٣ ، ١٠٤ .

أعماله ؛ لأنه يجسّد الجزئيات بعيداً عن ذاته ، فظهر تبعاً لذلك الأدب التجاري الرخيص الذي يخضع لقانون العرض والطلب [1] .

وظهر مع التوجه إلى الاهتمام بالشخصية والذات الإنسانية في الرواية تعريفات حديثة نسبياً ، أبرزها تعريف ميلاد كونديرا بقوله : " الرواية (Roman) : هي الشكل الأكبر من النثر الذي يفحص فيه المؤلف حتى النهاية ، وعبر ذوات تجريبية ، (شخصيات) بعض تيمات الوجود الكبرى "[2] .

وأعتقد أن هذا التعريف هو أقرب وصف لفن الرواية ، وهو ما يفصلها عن باقي الأجناس الأدبية . وقد أخذت مأخذ وسطاً بين التعريفات المختلفة أثناء تبني هذا المصطلح في التطبيق على الروايات السعودية .

ومن الملاحظ أن تعدد مصطلحات الرواية ارتبط بقيام المذاهب الأدبية التي تعددت واتخذت من الفن الروائي سبيلاً إلى تطبيق فلسفتها ومبادئها الأدبية والنقدية ، وقد يكون التطور المستمر لفن الرواية سبباً آخر في تعدد المصطلحات واختلافها[3].

و لم تظهر الرواية العربية بالمفهوم الحديث إلا في أوائل القرن العشرين بمصر حيث اتخذت بشئ من التعميم أحد الاتجاهات الثلاثة ، الاتجاه العاطفي (الرومانتيكي) كما في أول رواية مصرية وهي (زينب) (١٩١٤م) للدكتور محمد حسين هيكل ، والاتجاه التاريخي كما ظهر في الروايات التاريخية لعلي الجارم ، وعلى باكثير . والاتجاه الواقعي وهو الغالب في الرواية العربية الآن ، ويتمثل في روايات نجيب محفوظ ... إلخ [4] .

وقد أدى اهتمام كثير من النقاد والمنظرين بالطول في حجم الرواية إلى مغالاتهم في الحدود التي تفصل بين الرواية والقصة القصيرة ، فذهب بعضهم إلى أن ما زاد على خمسين ألف كلمة فهو رواية ، وعرّفها آخرون بأنها جنس أدبي يهتم بصفة خاصة بتصوير الشخصيات من خلال سرد الحدث فيما لا يقل عن ستين أو مائة ألف كلمة ، وكلها

---

(١) انظر : السابق ، ص : ١٠٣ – ١٠٧ .

(٢) ميلان كونديرا : " فن الرواية " ، ت . بدر الدين عدودكي ، (٢٠٠١م) المجلس الأعلى للثقافة ، ص : ١٠٦ .

(٣) انظر : أحمد السيد " الرواية الإنسيابية " ، ص : ١٢٢ .

(٤) انظر : مجدي وهبة " معجم المصطحات العربية في اللغة والأدب " ، ص : ١٨٤ ، وانظر : د. طه وادي " مدخل إلى الرواية المصرية " ، ص : ١٥ – ٢٠ .

تقسيمات لا أساس لها في البنية السردية نفسها [١]، وهذا ينقلنا إلى بيان خـــصائص البنيـــة السردية للرواية ، وقبل ذلك تحرير مصطلح البنية السردية .

البنية السردية

أولاً : البناء مصدر بنى ، وواحد الأبنية وهي البيوت .. ، ومنه البـــوان . وتـــسمى مكونات البيت بوائن جمع بوان ، وهو اسم كل عمود في البيت ، أي التي يقـــوم عليهـــا البناء [٢] وارتباط الرواية بالبناء ينبع من هذا المعنى اللغوي ؛ لأنها تنهض على مجموعة مـــن البواني التي تتعاون لتشكل بنيتها المتكاملة .

وقد ظهر مصطلح " بنْيَة " في مفهومه الحديث عند جان موكاروفسكي الذي عرّف الأثر الفني بأنه ، (بِنْيَة ، أي نظام من العناصر المحققة فنياً والموضوعة في تراتبية معقدة تجمـــع بينها سيادة عنصر معين على باقي العناصر) [٣].

وللبنية الأدبية أو الفنية مفهومان ، " الأول تقليدي يراها نتاج تخطيط مسبق فيـــدرس تركيبها وعناصرها ، ووظائف هذه العناصر والعلاقة القائمة بينها . والبنيـــة مـــستويات ، فهناك البنى اللغوية التي تدرسها اللسانية ، وهناك بنية الأثر الأدبي الـــتي يدرســـها النقـــد ليكشف (في الرواية مثلاً) العلاقة القائمة بين الخـــطاب والحكاية ، وبين الخطاب والســـرد (...) وهناك بنية النوع التي تدرسها الشّعرية ؛ لتكشف مجموع العناصر المطردة في نـــوع أدب معين وعلاقاتها ووظائفها (الرواية مثلاً بالمقارنة مع الأقصوصة أو مـــع المـــذكرات ، والرواية البوليسية مثلاً بالمقارنة مع الرواية العاطفية (...) " [٤] . واعتمدت سيمياء الـــسرد على قواعد تشومسكي التوليدية ؛ لترسم نوعين من البنى : البنى العميقة ، وهي نموذج يختزن كل إمكانات السرد ، والبنية السطحية ، وهي صورة من هذه الإمكانات المحققة في الـــنص السردي[٥] .

---

(١) انظر : مجدي وهبة : " معجم المصطلحات العربية " ، ص : ١٨٤ ، وانظر : د . عبد الرحيم الكردي : " البنية السردية " ، ص : ١٦١ .

(٢) انظر : اللسان جـــ ١٤ ، ص : ٩٧ .

(٣) انظر : د . لطيف زيتوني " معجم مصطلحات نقد الرواية " ، ص : ٣٧ .

(٤) نفسه .

(٥) انظر : السابق : ص : ٣٧ ، ٣٨ .

ولم تعد الدراسات المتعددة في الرواية تقنع بمجرد النظر إليها في حدود صلاتها بالبنية الاجتماعية ، بل تحاول أن تحلل مناهجها الفنية ، وجهات نظرها ، تقنيتها القصصية [1] .

وقد أعاد الثنائي رينيه ويلك وأوستن وارين تسمية كل العناصر المحايدة جمالياً بـ "مواد" ، في حين أطلقا على الطريقة التي أحرزت بها بقية العناصر فعاليتها الجمالية اسم (بنية) و"ليس هذا التمييز على الإطلاق إعادة تسمية للزوج القديم، المضمون والشكل . فهي تشق طريقها عبر خطوط الحدود القديمة رأساً ، تشمل "المواد" عناصر كانت تعتبر سابقاً جزءاً من المضمون ، وأجزاء اعتبرت في السابق شكلية . أما " البنية" فمفهوم يشكل كلاً من المضمون والشكل بقدر ما ينظمان لأغراض جمالية . فالعمل الفني قد اعتبر إذن نظاماً كلياً من الإشارات ، أو بنية من الإشارات تخدم غرضاً جمالياً نوعياً " [2] .

ويذهب جورج مولينيه (صاحب مدرسة متميزة في دراسة الأسلوب الأدبيّ) إلى القول بتوافر بنيتين للسرد ، فميّز الصور ذات البنية الصغرى عن الصور ذات البنية الكبرى بأنها : يمكن عزلها عن عناصر محددة من الخطاب ، تزول أو تتغير إذا غيرنا في العناصر الشكلية للخطاب ، تدل على نفسها فوراً من سياقها المباشر مثل المجاز المرسل والاستعارة . أما الصور ذات البنية الكبرى مثل السخرية فعلى عكس ذلك تعمل على مستوى النص أو الخطاب ، ولا يمكن عزلها أو تمييزها في مفردات معينة منه [3] .

ويرى الشكلانيون الروس أنّ إخراج الأشياء والأحداث من متوالية الحياة إلى متوالية الفن ، وهو إما أن يكون شعرياً يعتمد على المجاز والاستعارة والصورة الخيالية ، وإما أن يكون سردياً يعتمد على طبقات من الخطاب والحكي والعالم الخيالي الدال ، وهذا يدل على أن الشكلانيين ينظرون إلى بنية ما داخل النص الشعري في البنية الشعرية ، وينظرون إلى بنية أخرى داخل النص السردي هي البنية السردية ، وهذه البنية وتلك هما بمثابة النموذج

---

(١) انظر : رينيه ويلك : " نظرية الأدب " ، ص : ١٤٦ .

(٢) السابق ، ص : ١٤٧ .

(٣) انظر : جورج مولينيه "الأسلوبية" ت . د . بسام بركة ، (ط١ ، ١٩٩٩م) ، المؤسسة الجامعية – بيروت ، لبنان ، ص : ٢٥ ، ٢٦.

المتحقق في بنية النص ، وهو ليس مجموعة من القواعد ، بل هو نموذج مرن ينشأ غالباً من عاملين : نوعية المادة المكونة لكل بنية ثم المعالجة الفنية لهذه المادة [1] .

وقبل الدخول في المعالجة الفنية لهذه المادة " الرواية السعودية" لابد من تعريف المقصود **بالسرد** أو **السردية** .

ومصطلح (**السرد**) هو الآخر من أكثر المصطلحات القصصية إثارة للجدل ؛ بسبب الاختلاف حول مفهومه ، والمجالات المتعددة التي تتنازعه ، سواء على الساحة النقدية الغربية ، أو الساحة العربية ، بل لقد ذابت الحدود الاصطلاحية التي تحدد لنا أين يبتدئ السرد وأين ينتهي ؛ لذلك يطلق كثير من الباحثين مصطلح "السرد" بوصفه مرادفاً لمصطلح "القص" ولمصطلح "الخطاب" ولمصطلح "الحكي" [2] .

ويدل السرد في استعمالاته القديمة على سبك الحديث وتزويقه ، فهو لم يستخدم في القرآن الكريم في الدلالة على أخبار الماضين الصحيحة أو المكذوبة ، إنما أطلق على الأولى " القص " ، وأطلق على الثانية " الأساطير " ، وهذا يحدد مجال " القص " في الإخبار عن الوقائع التاريخية ، أما " السرد " فيتحدد مجاله في المهارة البشرية في تزويق الكلام عامة ، صحيحاً كان المسرود أم مكذوباً مختلقاً [3] .

أما المعنى الاصطلاحي للسرد بمفهومه الحديث فيرجع إلى علم السرد (Narratology) وهو دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها ، وما يتعلق بذلك من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه . ويعد علم السرد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية ، كما تبلورت في دراسات كلود ليفي – شتراوس ، ثم تنامى هذا العلم في أعمال دارسين بنيويين آخرين ، منهم تودوروف ، الذي يعده البعض أول من استعمل مصطلح " ناراتولوجي" (علم السرد) ، وفي فترة تالية تعرض لتغيرات فرضها دخول تيارات فكرية ونقدية أخرى . وحدث التطور البارز في الدراسات السردية ، باعتباره مبحثاً مستقلاً عن الأساطير ، على يد الفرنسي غريماس ، وكان من منطلقات غريماس الأساسية مفهوم " الفاعل " (Actant) بوصفه وحدة بنيوية صغرى يقوم عليها السرد ، ففي البناء السردي تتألف الشخصيات من هذا " الفاعل " اللغوي ، ومن

---

(١) انظر : د . عبد الرحيم كردي : " البنية السردية في القصة القصيرة " ص : ١٥ .

(٢) انظر : د. عبد الرحيم كردي : " السرد في الرواية المعاصرة " ص ١٠٥ .

(٣) نفسه .

الذاكرة الجمعية للقص إذ تحضر إلى القارئ ، فثمة علاقة تنشأ أثناء عمليــة التــأليف ، وبالتــالي القراءة للنص السردي ، سواء كان رواية أو قصة قصيرة أو غير ذلك من التحــام الموضــوعات المألوفة للقصص ، وما يتصل بذلك من أسماء شخصيات وغيرها باللغة كخطاب له بنيته الخاصــة. وما يهم غريماس هو تحليل القوانين التي تحكم هذه العلاقة بين اللغة وعناصر القص المعروفة (١).

وبالإضافة إلى غريماس سعى نقاد آخرون إلى تطوير نظام شامل ودقيق لكيفيــة بنــاء النص السردي ، وأهمهم تودوروف وجيرار جنيت ، ويعتبر توجه جنيت أحد اتجاهين مميزين في الدراسات السردية ، فبينما هو يركز على عملية السرد نفسها ، أي الخطاب السردي ، فإن غريماس يركز على ما هو مسرود .

وقد أُخذ على جنيت إهماله لصوت الراوي والشخصية التي تقوم بالسرد ، بينما أخذ على اتجاه غريماس إهماله لمتغيرات السرد من خلال عملية السرد نفسها .وقد عمــد بعــض الدارسين إلى الجمع بين هذين الاتجاهين (٢) .

وإذا ما نظرنا إلى النقد الأدبي فإننا نتذكر نقطتين مهمتين تتعلقان بالدراسات السردية، أو علم السرد ، الأولى : أن هذا العلم يسعى إلى كبح جماح الترعــة التفــسيرية في قــراءة النصوص؛كما يحدث كثيراً في النقد الأدبي ، وبدلاً من ذلك يسعى علم السرد إلى استخراج القوانين التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات ؛ مما يحقق شرط علميته التي لا تعتــرف بأدب " رفيع " وآخر " متواضع " ، وإنما كل النصوص سواء في قابليتها للتحليل السردي . غير أن علم السرد لم يسلم من زعزعة القناعات والثوابت في مرحلة ما بعد البنيوية .

فبدلاً من افتراض وجود الدلالة في النص كشيء قابل للاستنباط بأسلوب التحليــل العلمي ؛ تطور الأمر إلى أن يعد القارئ هو مصدر الدلالة أيضاً ؛ ومما أسهم في زعزعة يقين العلمية في الدراسات السردية دخول توجهات ؛ كالتوجه النسوي الذي يهتم باستكشاف التحيزات التي تؤثر في موقف الثقافة من المرأة ، وهي بالتالي تدعو إلى علم ســرد يأخــذ السياقات الاجتماعية والثقافية باعتباره ؛ مما أبعده عن مختبرات البنية القصصية البحتة(٣).

---

(١) انظر : عبد الرحيم كردي " البنية السردية في القصة القصيرة " ص : ٢٢ .

(٢) المرجع السابق ، ص : ٢٣ .

(٣) انظر : د . ميجان الرويلي – د . سعد البازعي : " دليل الناقد الأدبي " المركز الثقافي العربي ، ط ٢ ، ٢٠٠٠م ، الدار البيضــاء ، ص : ١٠٣ – ١٠٦ .

من هنا فإن علم السرد علم حديث النشأة نسبياً ، فهو ربيب الفكر البنيـــوي (...) وإذا كان الخطاب النقدي قد تركز في حقبة من الحقب على الأشكال الغربية الحديثة نسبياً (كالرواية والقصة القصيرة) فإن الفضل يعود إلى علم السرد في التسوية – مـــن الناحيـــة التحليلية – بين أشكال السرد جميعها ، قديمها وحديثها ، شرقيها وغربيها ؛ لأنه علم يسعى – في الأساس – إلى استخلاص القوانين العامة التي تصدق على الظاهرة السردية ، أياً كانت لغتها " دون نفي فردية العمل السردي [١] .

وترجع أهمية السرد إلى أنه أكثر العناصر أهمية في النص الروائي ، وأقـــوى المـــؤثرات المنشئة للدلالة فيه ، ومن ثم فإن دراسته تكشف الأدوات التي يستخدمها الروائي في تحميل النص بالمضامين والدلالات . وهذا يجعل القارئ يتجاوز مرحلة التعرض للتلقين القائمة على الانبهار ، إلى المشاركة القائمة على الفهم والقبول [٢] .

---

(١) جيرالد برنس " المصطلح السردي " ، ت . عابد خزندار ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط ١ ، ٢٠٠٣ م ، ص : ٥ .

(٢)د . عبد الرحيم كردي : " السرد في الرواية المعاصرة " ، دار الثقافة ، ص : ٨ ، ٩ .

خصائص البنية السردية في الرواية :

يشكل السرد مكوناً موازياً للنص الروائي ، فهو الذي ينظم شخصياته وأحداثه وأزمنته وفضاءاته ، ومن ثم انتسابه إلى الخطاب أو المبنى ، بما هو صياغة فنية وفق قواعد النص وأشكاله المتباينة ، وهكذا ينطلق السرد الروائي من الحكاية ليعيد تشكيلها عبر آليات داخلية تتفرد بوظائفها ومكوناتها وأزمنتها [1] .

وتنهض بعض الروايات العربية على قصدية في اختيار الشكل ، مما يشف عن وعي جمالي بالكتابة السردية ، لتصبح بالتالي ممارسة تتقصد التحول والتغيير لمواءمة البنى الاجتماعية ، بغية تأهيل جنس أدبي وزرعه في صلب ثقافاتنا المفتقرة لتقاليد الخطاب الروائي. [2].

وإذا كانت القصة القصيرة تشترك مع الرواية في بعض الخصائص الشكلية ، وخاصة الرواية الحديثة ، مثل (تحديد زاوية الرؤية واتجاهها ، والتركيز على عرض الشعور ، وزيادة الاتكاء على المجاز والكناية) ، إلا أنه يمكن تحديد شكل مميز للبنية السردية للرواية من خلال الخصائص التالية :

- الرواية تدين بتطورها ونشأتها للواقعية ، بخلاف القصة القصيرة التي تدين بتطورها واستقلالها للاتجاه الانطباعي ، وهو اتجاه أدبي ساد في القرن العشرين في جميع الفنون دون استثناء ، [مع أن الرواية تميل كلما تقدم بها العمر نحو القصر والتركيز والتكثيف والانطباعية ، حتى كادت تنقرض الروايات الطويلة جداً (روايات الحقب المتتالية) وتحل محلها الروايات القصيرة ؛ شأن التطور في الفنون عامة].
- يرى أوكونور أن قالب الرواية هو قالب الحياة برمتها ، أما قالب القصة القصيرة فيتفرع من جزئية واحدة فريدة من جزئيات هذه الحياة .
- ولعل أشهر ناقد فرق بين الرواية والقصة القصيرة تفريقاً حاسماً هو الناقد الروسي إيخنباوم (١٨٨٦ — ١٩٥٩) ، فهو يرى أنهما شكلان متباينان تكمن الفروق الجوهرية بينهما في أساسين اثنين يجب أن يتوافرا في بناء كل قصة قصيرة وهما : الأبعاد المختصرة

---

(١) انظر : أحمد فرشوخ : " جماليات النص الروائي..." ، ص ٤١ .

(٢) انظر : نفسه .

والتشديد على الخلاصة ، وعلى النقيض من ذلك البنية السردية للرواية فهي بنية فضفاضة لا يبحث فيها الروائي عن الحكاية فحسب ، بل يبحث عن حكاية الحكاية ، ومن ثم فإن هناك عدة عناصر تدخل في بناء الرواية ، ولكن لا مكان لها في بناء القصة القصيرة ، وذلك مثل التقنية المستخدمة في إبطاء الحدث ، أو الخاصة بربط المراحل الزمنية وتطوراتها ، والتقنية المعنية بصنع مراكز اهتمام متباينة ..... وغير ذلك [١] .

- إن وجود عنصر ما داخل رواية جيدة مثلاً لا يدل بالضرورة على أنه أحد عناصر البنية السردية للرواية ، كما أن خلو إحدى الروايات منه لا يدل على أنه ليس أحد عناصر البنية السردية لهذا النوع ، فقد تحتوي بنية النص على عناصر من جهات شتى ، وقد تتخلى عن أحد عناصر البنية الأصلية للنوع المصونة فيه ، فهي في النص بنية هجينة أو ناقصة أو متمردة ، لكن بنية النوع الأدبي نفسه لابد أن تكون بنية خالصة كاملة [٢] .
- تنفرد الرواية بتزاحم الخطابات – كما أوضح باختين – وهي ساحة مفتوحة لتعدد الأصوات ؛ بخلاف القصة القصيرة والشعر والدراما التي هي فنون أحادية الصوت ، فالرواية حشد من الخطابات الأدبية التي استخدمت في أنواع أخرى مثل : فن القصة – فن الخبر – الشعر ... الخ . وقد أدى ذلك إلى الاختلاف في المعالجة الفنية ؛ إذ أدى إلى تهجين الرواية وتركيبها ، بخلاف بساطة القصة القصيرة ، وتحديد موضوعها وتركيزها[٣].

---

(١) انظر : عبد الرحيم الكردي " البنية السردية للقصة القصيرة " ، ٥٦ – ٦٥ .

(٢) انظر : السابق : ص ٧٧ .

(٣) انظر : السابق : ص ٨٩ ، ١٠٨ ، ١٠٩ .

ثانياً : لمحة موجزة عن الرواية السعودية

شهدت الجزيرة العربية تحولات جذرية ؛نتيجة لاكتشاف أكبر مخزون للنفط في العالم، على الطرف الجنوبي للخليج العربي في الثلاثينيات من القرن العشرين ، وبسرعة مذهلة أصبحت تلك المنطقة قبلة أنظار العالم لأنها تملك هذا المخزون النفطي ، أحد أهم المصادر حيوية في هذا العصر ، وكان تأثير هذا الانتقال على الثقافة العربية بشكل عام ، وعلى سكانها الذين يعيشون حياة البداوة بشكل خاص ، هو الموضوع الذي تعالجه أكثر مشاريع الرواية التي صدرت بالعربية تشابكاً مع الوقت الحاضر ، ألا وهي خماسية عبد الرحمن منيف، كما شهدت المنطقة حركة تعليمية ، تزداد اتساعاً وشمولاً ، وبدأت المجتمعَات المعاصرة تحدث تأثيرها على المجتمع الخليجي بشكل خاص في العقود الأخيرة ، مما أدى إلى بروز سلسلة من أحدث التقاليد القصصية الآخذة بالتطور باستمرار ؛ جعلت لها منظوراً مثيراً يختلف عما تشهده بقية الأقطار العربية [(١)] ، و " لم يكن لأدبائنا الرواد مفرمن التأثر بآداب البلدان العربية المجاورة ، ولاسيما أدب مصر وأدب المهجر الأمريكي ، وقد كانا أكثر الآداب العربية نضجاً وحيوية في فترة ما بين الحربين " [(٢)] .

" وبالإضافة إلى هذا التيار الواضح في إنتاج أدبائنا الرواد ، فلقد كان هناك تيار آخر – تيار غربي – وصل إليهم عن طريق الترجمة ، أو عن طريق قراءاتهم للآثار العربية المتأثرة بالثقافة الغربية" [(٣)] وبنظرة فاحصة إلى تطور الرواية السعودية نجد الباحثين يقسمونها إلى ثلاث مراحل :

– وتبدأ المرحلة الأولى بصدور أول قصة سعودية لعبد القدوس الأنصاري " التوءمان " ١٣٤٩هـ / ١٩٣٠م ، تعد الإرهاصة الأولى للرواية السعودية ، وقد كتب عليها صاحبها " أول رواية صدرت بالحجاز " [(٤)] " ويعدها د. حسن الحازمي البداية

(١) انظر : روجر آلن : " الرواية العربية " ، ص ٤٠ .

(٢) د. منصور الحازمي " فن القصة في الأدب السعودي " ١٩٩٩م ، دار ابن سينا للنشر ، ص ١٥ .

(٣) السابق : ص ١٧ .

(٤) انظر : د. محمد العوين : " صورة المرأة في القصة السعودية " ٢٠٠٢م ، مكتبة الملك عبد العزيز العامة ، الرياض ، ص ٢١ .

التاريخية للرواية السعودية [1] ، كما يرى د. منصور الحازمي أنها المرحلة الأولى من مراحل نشأة الرواية السعودية [2] لذلك تسمى بمرحلة النشأة والتأسيس .

ثم ظهرت قصص متوسطة الطول ، ولكنها لا تعطي أي دلالة فنية ، مثل " فتاة البوسفور " لصالح سلام ، وقصة " الانتقام الطبيعي " لمحمد نور الجوهري ، ثم أصدر أحمد السباعي رواية " فكرة " عام ١٣٦٨ / ١٩٤٨م إلى جانب رواية أبو زامل " أيامي " ١٣٧٤ / ١٩٥٤م ، و " أيامي " إصدار مزيد موسع لأبي زامل ، استوحاها جميعاً من بيئة مكة .

وأصدر محمد مغربي رواية " البعث " ١٣٦٨هـ ، ١٩٤٨م ، وهي قصة طويلة ضمن مجموعة قصصية ، تدعو إلى إصلاح الواقع الاجتماعي .

ويلاحظ أن الرواية السعودية نشأت أو ولدت في بيئة الحجاز ، وكذلك المرحلة التالية لها التي بدأت على يد حامد الدمنهوري في رواية " ثمن التضحية " . ١٣٧٨هـ / ١٩٥٨م.

- المرحلة الثانية : البدايات الفنية : (١٣٧٨هـ / ١٣٩٩هـ)

ويسميها بعض الباحثين [3](مرحلة الهوية والتجديد) ويؤرخ الدكتور منصور الحازمي لبداية الرواية السعودية فنياً بصدور رواية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ١٣٧٨هـ / ١٩٥٨م [4] .وسار الباحثون على النهج نفسه حيث أجمعوا على أن رواية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري " أول رواية فنية في الرواية المحلية ، وقد توقف الباحث أسامة الملا في بحثه للماجستير عند هاتين الريادتين " الريادة التاريخية " في مرحلة التأسيس و " الريادة الفنية " لحامد دمنهوري ، لذا اختار في بحثه عام (١٣٨٠هـ) كنقطة توقف لأسباب أهمها – كما يذكر الملا – " : انتهاء فترة الريادة التاريخية التي تمثلها (التوءمان ، وفكرة ، والبعث ، [...] وأيامي) وكذلك الريادة الفنية التي تمثلها : رواية (ثمن التضحية) ..."[5].

---

(١) انظر : د. حسن الحازمي " البطل في الرواية السعودية " ، ص ١٤ .

(٢) انظر : د. منصور الحازمي " فن القصة .. – " ، ص ٣٤ .

(٣) انظر : د. منصور الحازمي " فن القصة ... " ، ص ٤٣ .

(٤) انظر على سبيل المثال : د. عائشة حكمي : " التعالق .... " ص ١٨٨ .

(٥) أسامة الملا " أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية لدى جميع الرواد من الفترة (١٣٤٩هـ إلى الفترة ١٣٨٠هـ) ، رسالة ماجستير ، مخطوطة ، جامعة الملك فيصل ١٤١٩هـ ، ١٩٩٩م ، ص ٢.

ويذكر الباحث العوين أن رواية " ثمن التضحية " بداية لمرحلة فنية متميزة [1] .

أما مصطلح " فنية " فيطلقه د. منصور الحازمي على الرواية مقابل رواية المغامرات ، أو رواية الحادثة ، بعد أن يقسم روايات المرحلة الأولى إلى ثلاثة أنواع وهي : التعليمية، والتاريخية ، والمغامرات [2] .

وأعتقد أن الرواية التاريخية لا يصدق عليها هذا الحكم في وقوعها في الجهة المضادة للرواية الفنية ، خاصة إذا تحققت فيها العناصر الفنية ، ويؤكد د. محمد الشنطي هذه الريادة الفنية لرواية " ثمن التضحية " في اعتبارها منعطفاً مهماً في تاريخ الرواية السعودية ، وطفرة متميزة [3] ، " وهكذا قفز حامد دمنهوري بالرواية السعودية نحو الفنية بعد ثلاثين عاماً من المحاولات المتعثرة ، ثم تبعه إبراهيم الناصر ، فأصدر عام (١٣٨١هـ) روايته الأولى " ثقب في رداء الليل " ، التي لم تكن تقل في قيمتها الفنية عن رواية " ثمن التضحية " ، وفي العام نفسه أصدر محمد سعيد دفتر دار محاولته الأولى " الأفندي " ، ثم عاد حامد دمنهوري فأصدر عام (١٣٨٣هـ) روايته الثانية : " ومرت الأيام " ، وفي عام (١٣٨٥هـ) صدرت أول رواية تاريخية ، وهي رواية " أمير الحب" لمحمد زارع عقيل ... الخ) وكانت روايات الناصر والدمنهوري أفضل ما في هذه المرحلة ... " [4] .

وظهر أيضاً لإبراهيم الناصر في هذه المرحلة رواية " سفينة الموتى" ١٣٨٩هـ ، كما دخلت المرأة ساحة الرواية لأول مرة مثل : (سميرة خاشقجي) رائدة الرواية العاطفية وأعمالها هي :

ودعت آمالي " ١٩٦١م	،	ذكريات دامعة ، ١٩٦٢م
بريق عينيك ، ١٩٦٣م	،	قطرات من الدموع ، ١٩٧١م .
مأتم الورود ، ١٩٧٣م.		

ثم رواية " غداً سيكون الخميس ١٩٧٧م " لهدى الرشيد ، التي بدت في روايتها أكثر نضجاً من السابقة ، وظهرت كذلك رواية " البراءة المفقودة ١٣٩٢هـ " لهند غفار ،

---

(١) انظر : د. محمد العوين : " صورة المرأة ... " ، ص ٢٦ .

(٢) انظر : د. منصور الحازمي : " فن القصة ... " ص ٣٤ .

(٣) انظر : د. محمد الشنطي : " فن الرواية ... " ص ٦٨ .

(٤) حسن الحازمي : " البطل في الرواية السعودية " ط١ ، ١٤٢١هـ نادي جازان الادبي ، ص ٢٢ .

والتي تظهر في قصتها أحداثاً بوليسية ، بطلتها " غربة " متهمة بالقتل بالإضافة إلى رواية " غداً أنسى " لأمل شطا التي بدت روايتها أكثر تماسكاً فنياً من الروايات النسائية السابقة .

- أما المرحلة الثالثة فتمتد من عام ١٤٠٠هـ / ١٩٨٠م – ١٤١٨هـ / ١٩٩٨م[١] .

ويطلق عليها الشنطي مرحلة (التحديث والانطلاق)[٢] .

وتتميز هذه المرحلة بغزارة الإنتاج حتى تجاوزت مائة عمل روائي ، وظهرت فيها طرائق مختلفة ومتنوعة في أساليب السرد [٣] .

وظهرت في هذه المرحلة أسماء جديدة ، كما تحول كثير من كتاب القصة القصيرة في المرحلة السابقة إلى كتابة الرواية في هذه المرحلة مثل : عبد العزيز مشري ، وعبده خال ، كما دخل ميدان الرواية كتابٌ من مجالات بعيدة عن السرد ، مثل تركي الحمد ، بالإضافة إلى د. غازي القصيبي ، وعلى الدميني ، ناهيك عن استمرار روائيين من المرحلة السابقة ، ومنهم : إبراهيم الناصر ، ومحمد عبده يماني . وعند هذه المرحلة يتوقف الباحثون في تتبع تطور الرواية السعودية .

وقبل أن نوغل في تقسيم مراحل الرواية السعودية تبعاً للبنية السردية ، لابد من الإشارة إلى أن التنوع في توظيف البنية السردية ، تبعاً للمذاهب الأدبية والتطور التاريخي ، أدى إلى صعوبة تحديد مفهوم البنية السردية ، خاصة في روايات صغيرة السن وهي " الروايات السعودية " ، فالرواية عامة خضعت لكثير من المفاهيم التي تبدلت تبعاً للظروف السياسية والاقتصادية في مجتمعاتها الغربية ، وتطور مفهوم الرواية لم يأت في فترات زمنية قصيرة ، بل بعد أن نضجت الأدوات الفنية ، وأخذت حقها من التوظيف ردحاً كبيراً من الزمن ، وعلى امتداد كثير من الروايات الأجنبية الروسية والإنجليزية والأمريكية ... الخ .

أما الرواية العربية ، والرواية السعودية خاصة ، فكانت تبدأ من حيث تنتهي روايات تلك الدول ، ثم تقفز قفزات سريعة في محاولة جريئة منها لمواكبة التطور الفني في الرواية ؛ فكان ذلك سبباً في اضطراب بنية الرواية فناً ومضموناً ، وهذا الاضطراب في المفهوم لا يقتصر على الروايات السعودية ، وإنما كان ماثلاً أيضاً في الروايات العربية الأخرى .

---

(١) انظر : د. حسن الحازمي " البناء الفني في الرواية السعودية في الفترة من ١٤٠٠-١٤١٨هـ (دراسة نقدية تطبيقية) " ٢٠٠٣م خامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ، مخطوطة ، ص ١٧ .

(٢) انظر : د. عائشة حكمي : " التعالق ... " ، ص ٢٠١ .

(٣) انظر : د. حسن الحازمي " البناء الفني .... " ، ص ١٧ .

ولما كان كثير من الروايات السعودية يبتعد عن مفهوم الرواية الحديثة الذي عرفناه فيما سبق بأنه : سرد يصور حياة اجتماعية كاملة أو حياة إنسان كاملة ، كما أنها تزدحم بالخطابات فنجد المقالة والقصة والخبر ... الخ . فإنه لا يمكن تطبيقه على الروايات السعودية إلا بشيء من التجوز مع إيماننا بهذا التعريف ، ولو على المستوى النظري ، فاختفاء أحد عناصر الرواية من البنية السردية لإحدى الروايات السعودية لا يعني بالضرورة أنها لا تنتمي إلى هذا الفن . فالأنواع الأدبية متغيرة ، وإن كانت البنية لأي نوع أدبي تتميز بشيء من الثبات . ولعل مطالبة بعض النقاد بكسر التقاليد الفنية التي تميز بنية كل نوع من أنواع السرد، وإنكار أن لكل شكل سردي أصوله [1] أدى إلى تأثر بعض الروائيين بها حتى وصل الأمر إلى مخالفة القواعد الرئيسة للبنية السردية ، مثلما قام به د. غازي القصيبي في عمله الأدبي " أبو شلاّخ البرمائي " عندما أطلق عليه اسم رواية ، وهو يعتمد في بنيتها العرض (الحوار) فقط دون اعتماد آلية الراوي ، مما يجعلها أقرب إلى فن المسرحية .

وفي روايته الأخيرة " الجنية " يصرّح القصيبي بأنها حكاية حتى يسلم من تشدق النقاد – بحسب وصفه – مع أنها أقرب إلى فن الرواية من السابقة .

وكذلك رجاء عالم في رواياتها عندما اعتمدت توظيف الخرافة في بنيتها السردية حتى أصبح دورها وظيفياً وليس دلالياً ؛ مما جعل أحد النقاد [2] يصفها بأنها أقرب إلى التناص من الجنس الأدبي الذي كُتِبت فيه .

بالإضافة إلى كثيرٍ من الأمثلة لهذه الأعمال الأدبية التي نسبت للرواية ، سواء أكانت أعمالاً من مراحل تطور الرواية السعودية سابقاً أم أعمالاً أدبية كتبت حديثاً ، مثلما أشرنا إليه سابقاً مع رواية " بنات الرياض " لرجاء الصانع – على سبيل المثال – لما كان لها من صدى كبير عند المتلقين ، وسميت رواية وهي – في الحقيقة - عبارة عن مقالة قصصية تعتمد على الخبر أكثر من الصورة، ناهيك عن توحد خطابها وانحسار زمنها التاريخي.

وقد أشرنا إلى كثير من الأعمال الأدبية في البحث باسم " رواية " تسمحاً لصغر سن الرواية السعودية ، وقلة النتاج السردي في الرواية السعودية موازنة بغيرها من الدول .

---

(١) انظر : د. عبد الرحيم كردي : " السرد .... " ، ص ١٣ .

(٢) انظر : " موسوعة مكة المكرمة للجلال والجمال (قراءة في الأدب السعودي) " ج٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ص٨٧٧ .

وتجاهلت الباحثة بعض الروايات التي تفتقر إلى بعض العناصر الأساسية لفن الرواية ، مثل : الأعمال الأدبية للمرأة السعودية في بداياتها،وهي "أعمال سميرة خاشقجي " باستثناء رواية "بريق عينيك " لما قدمته هذه الكاتبة باعتبارها أول امرأة خاضت مجال الرواية السعودية ، والأخذ بالاعتبار أيضاً غزارة نتاجها الأدبي ، موازنة بالكتاب السعوديين في الفترة الزمنية نفسها .وبذلك فتحت سميرة (بنت الجزيرة) – كما أطلقت على نفسها – الباب للروائيات السعوديات اللاتي تتابعن بعدها في الكتابة .

أيضاً من هذه الأعمال الأدبية التي لا تصنف في فن الرواية : "البراءة المفقودة " لهند باغفار ، و"ليلة في الظلام "لمحمد زارع عقيل ، و" اليد السفلي "لمحمد عبده يماني ،....إلخ.

ويرى د.حسن الحازمي أن المحاولات الضعيفة أساءت إلى الرواية السعودية ، وكانت " من أهم الأسباب التي أدت إلى وصف الرواية السعودية بالضعف "(١) .

ولكن هذا لا يعني أن الرواية السعودية لم تحتل مكانة جيدة بين روايات الدول العربية، فهي لا تقل عنها – إن لم تتفوق عليها –

"فإن كتاباً أمثال : حامد دمنهوري ، وإبراهيم الناصر ، وحمزة بوقري ، وعبد العزيز مشري، وعبد الله الجفري ، وأمل شطا ...لا يقلون عن إخوانهم البارزين في الدول العربية ، من حيث وعيهم بعناصر البناء الروائي ، وحرصهم على تحقيقها ..." (٢) .

وكذلك ما أورده د . سلطان القحطاني في تأكيد مكانة الرواية السعودية ، وما شهدته من تطور خاصة في مرحلة الثمانينيات ، وهو ما يميزها عن غيرها،وأن أي دراسة لا تؤكد ذلك فهي"تستمد آراءها من منظور قديم " (٣)

ويقسم الباحث حسن الحازمي (٤) الروايات السعودية في فترة التسعينيات من مدخل البنية الفنية إلى ثلاثة أقسام :

- روايات اعتمدت البناء التقليدي .

---

(١) انظر : د.حسن الحازمي "البطل ..."ص٣٢ .

(٢) السابق : ص ٣٦.

(٣) د.سلطان القحطاني :"الرواية في المملكة العربية السعودية "، ص١٢٣.

(٤) انظر :د.حسن الحازمي "البناء الفني ..."، ص٢٤-٣٠ .

ويدرج ضمنها روايات عصام خوقير، وعبده يماني ، والمشري ..إلخ

- روايات اعتمدت البناء التجديدي .

وهي الروايات التي حاولت كسر بعض قوانين البنية التقليدية دون إلغائها .

- روايات اعتمدت البناء التجريبي .

ولا يدرج تحتها سوي روايات رجاء عالم ورواية "ريحانة " لأحمد الدويحي.

وكذلك الحال نفسه عند الباحثة السحيباني [1]عندما قسمت الروايات السعودية أيضاً في الفترة الزمنية نفسها (التسعينيات)إلى :

- روايات اعتمدت السرد الموضوعي .

وهي الروايات نفسها التي اعتمدت البناء التقليدي عند د.حسن الحازمي .

- روايات اعتمدت السرد الذاتي

وهي الروايات التي اعتمدت الراوي المشارك .

- روايات اعتمدت السرد المزجي أو المزاوجة بين النمطين السابقين.

وهي الروايات التي مزجت بين راويين أو أكثر .

وأعتقد أن هذا التقسيم عند الباحثين ينطبق على جميع الروايات السعودية من بدايتها الفنية إلى هذه اللحظة ، باستثناء النوع الثالث الذي ظهر حديثاً، بل هو تقسيم يمكن إجراؤه حتى على الروايات العربية الأخرى وغيرها .

فبطبيعة الحال لا يمكن أن تخرج البنية السردية عن هذه الأنواع الثلاثة بهذا التقسيم .

وفي ظني – بل أكاد أجزم بأن الخصوصية في التوزيع الفني تنطلق من النماذج الروائية؛ مع الأخذ بالاعتبار التطور الفني ، وهذا يتأتى من موضوع الرواية الرئيسي . فالكاتب يبدأ بالقصة وينتهي بالخطاب ،أما المتلقي فيبدأ بالخطاب وينتهي بالقصة ؛ لذلك فإن الناقد لابد أن يبدأ من حيث ابتدأ الكاتب في تصنيف الموضوع ، ثم يميز الخطاب الذي يجمع بين نموذج من هذه الروايات قد تشترك في الآليات نفسها ، وقد يغيب عن بعضها اختيار الأنسب من هذه الآليات في توصيل الموضوع .

---

(١) انظر :د.مها السحيباني "التقنيات السردية ..."ص١٦

وتتشكل أدبية النص السردي بعد ذلك تبعاً للاتجاه الذي يتبناه الأديب . كما يظهر التنوع في الخطابات ، وهو أهم عناصر الرواية ، في طريقة تبني الروائي السعودي للتناص وتشكيله جزءاً من بنية نصه السردي .

وتتوزع الروايات السعودية من جهة الموضوع بين النماذج الآتية وهي :

- النموذج العاطفي :ويظهر هذا النموذج بوضوح في بدايات المرحلة الفنية وما قبلها وفي بدايات الكتابة النسائية ، مثل روايات سميرة خاشقجي ، والروايات التعليمية قبل البداية الفنية ، مثل رواية "فكرة" لأحمد السباعي ، و"التوءمان " لعبد القدوس الأنصاري ، كما ظهر التيار العاطفي واضحاً في روايتي حامد دمنهوري ، "ثمن التضحية " و"مرت الأيام "، وفي بدايات إبراهيم الناصر"ثقب في رداء الليل "و"سفينة الضياع". أيضاً نلحظ هذا النموذج في روايات حديثة نسبياً مثل :روايات قماشة العليان ، وروايات عصام خوقير ، ورواية "الغصن اليتيم" لناصر الجاسم ...وغيرها مما يأخذ اتجاهاً رومانتيكياً .
- النموذج الاجتماعي : ويظهر هذا النموذج بغزارة بين الروايات السعودية ، مثل : روايات تعالج قضايا اجتماعية أو أسرية ،ومنها رواية "رعشة الظل "لإبراهيم الناصر ، ورواية "فسوق "لعبده خال ، ورواية " أبو شلاخ البرمائي "...وغيرها .
- النموذج التحليلي : ويظهر هذا النموذج بوضوح في الروايات التي تستخدم تيار الوعي ، وهذا النموذج متأثر بتطور الدراسات النفسية وارتباطها بالرواية ؛ حيث اتجهت إلى تصوير العمق الإنساني ، مثل رواية "العصفورية" لغازي القصيبي ، ورواية "الفردوس اليباب "لليلى الجهني ، ورواية " المغزول "لعبد العزيز مشري ...وغيرها ، ويعد هذا النموذج من الآثار التي خلفها التيار الرومانسي .
- النموذج السياسي :وظهر بتأثير اختلاط الكتاب السعوديين بالكتاب من الدول المجاورة، ولم يظهر هذا النموذج بوضوح إلا في فترة التسعينيات ، مع دخول رجال الصحافة والأكاديمين مجال السرد ، مثل روايات تركي الحمد ، ورواية "إرهابي ٢٠ "لعبد الله ثابت ...وغيرها.
- نموذج روايات الحقبة :وكان ظهور هذا النموذج ، تميزاً عن النموذج الاجتماعي ، نتيجة الواقع الاجتماعي المتغير ، فالروائي السعودي قد يمتد به العمر ليعيش أكثر من

مرحلة من مراحل التطور البيئي والفني ؛ بسبب التحولات الاجتماعية والتطور السريع في كافة المجالات ، مثل : رواية"عذراء المنفى"لإبراهيم الناصر ، ومعظم روايات عبد العزيز المشري ...وغيرها .

أما النموذج التاريخي فلم يتحقق إلا في رواية يتيمة وهي" أمير الحب " لمحمد زارع عقيل . ولكن استحدث الروائيون السعوديون روايات تاريخية خاصة بالدولة السعودية الأولى مثل:رواية "طنين" للأمير سيف الإسلام آل سعود .

وبعد هذا العرض الموجز لنماذج الرواية السعودية يمكن تقسيمها تبعاً لتطور بنيتها السردية إلى أربع مراحل هي :

- مرحلة **النشأة** (البداية التاريخية) : ١٣٤٩-١٣٧٧هـ (١٩٣٠- ١٩٥٧م).

وهذه المرحلة لم تتكون لها بنية سردية بالمفهوم الحديث ، بل كان هدفها موضوعياً إصلاحياً.

- مرحلة **الهوية والتأسيس** (البداية الفنية) : ١٣٧٨ – ١٣٩٩هـ (١٩٥٨م) .

وقد كانت البنية السردية المعتمدة لروايات هذه المرحلة بنية سردية تقليدية في الأغلب . واخترنا منها روايتي " ثمن التضحية " و"مرت الأيام" لحامد دمنهوري ، ورواية "ثقب في رداء الليل" لإبراهيم الناصر،ورواية"فتاة من حائل"لعبده يماني ، ورواية " بريق عينيك " لسميرة خاشقجي ،ورواية "غدا أنسى" لأمل شطا.

- مرحلة **الانطلاق والتحديث** : ١٤٠٠-١٤١٥هـ (١٩٨٠-١٩٩٥م)

وبرز في هذه المرحلة بنيتان هما :

بنية سردية تقليدية .مثل : روايات عبد العزيز مشري،ورواية" آدم ياسيدي" لأمل شطا، ورواية"الحزام"لأحمد أبودهمان.

بنية سردية تجديدية (في إطار تقليدي) .مثل:رواية"أنثى العنكبوت" لقماشة العليان،وروية " رعشة الظل "لإبراهيم الناصر،

- مرحلة **التجديد والتجريب** : ١٤١٥– ١٤٢٩ هـ (١٩٩٥م – ٢٠٠٩م)

وبرز فيها بنيتان هما :

- بنية سردية تجديدية .مثل:روايتي"الفردوس اليباب " و"جاهلية"لليلى الجهني ،ورواية"الغيمة الرصاصية"لعلي الدميني، ورواية"القارورة"ليوسف المحيميد.
- بنية سردية تجريبية .مثل: روايات رجاء عالم ، وروايتي"الغجرية والثعبان"و"دم البراءة"لإبراهيم الناصر، وروايات غازي القصيبي باستثناء الرواية الأولى.

هذا بالإضافة إلى البنية السردية التقليدية .مثل:ثلاثية تركي الحمد"أطياف الأزقة المهجورة" ، ورواية"بحريات"لأميمة الخميس ، وروايات عبد العزيز المشري..........وغيرها.

ويمكن للقارئ أن يستشف خصائص هذه المراحل ، ويتتبع هذه البنيات السردية متابعة تحليل أمثلة لهذه الروايات ، من كل نموذج ، ومن كل مرحلة من مراحل تطور الرواية السعودية ، بدءاً بأول رواية فنية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ، وهذا ما سنتناوله – إن شاء الله – داخل البحث .

الباب الأول

آليات الخطـاب السـردي

الفصل الأول : بنية الزمن السردي

الفصل الثاني : بنيـة الـراوي

آليات الخطاب السردي

عرفنا أن السرد يتألف من القصة والخطاب ، وأن البنية تتشكّل من العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب (١) ، وتقابل القصة البنية السردية العميقة الأساسية للسرد ، أي الـــتي ينهض عليها السرد ، والبنية العميقة تتألف من تصويرات تركيبية ودلالية شمولية تتحكم في دلالة السرد ، وتنتقل إلى المستوى السطحي بمجموعة من العمليات أو التحولات ، أو بمـــا يطلق عليه (آليات الخطاب السردي) ، وهذه البنية السطحية هي مـــا يمكـــن أن يقابـــل الخطـــــاب (Discourse) (٢).

وقد اكتسى الحديث عن الخطاب ، رغم كونه مصطلحاً قديماً ، في الدراسات اللسانية والنقدية الأدبية الحديثة ، مفهوماً مخصوصاً ، حيث وقع التمييز في هذه الدراسات بينه وبين (اللغة) أو الكلام ، فاللغة بنية اجتماعية ، ونسق مشترك بين جميع القوم في حين أن الخطاب هو الآن ذاته حامل رسالة ، ووسيلة عمل في وقت واحد (٣) .

وإذا نظرنا إلى الخطاب الروائي العربي " فإننا نجده في حداثته خطاباً يـــروي حكايـــة خاصة ، وهو في روايته يحقق تميزه واستقلاله بآليات تَبَنْيُنه التقني – الفني – تبـــدع هـــذه الآليات زمن عالم الرواية ، ولغات الشخصيات المتمايزة ، وخصوصية أمكنة وجـــودهم ، وعلائق عيشهم ، ورموز معاناهم الكبرى المتمثلة في الـــ " أنا " السلطوي الذي يقمعهم ، ويهمش وجودهم ، ويتواطـــأ مع " هو " الخـــــارج .. وهم يكابدون مـــن أجـــل عيش عادل " (٤) .ويحكي الخطاب السردي ما قد يعانيه الإنسان ، وحقائق قـــد تـــسكت عنها الخطابات الأخرى ؛ ولا سيما السياسية (٥).

وكي تتحول القصة أو الحكاية إلى خطاب سرد أو خطاب روائي ؛ لابد لها من هيئة أو هيكل تتشكل به حكايتها المركزية المتفرعة منها حكايات أخرى . ولا تتكون هذه الهيئة إلا باستخدام آليات تميز بين الحكاية والخطاب الروائي ، وتبعاً لطريقة السارد في توظيـــف هذه الآليات تصبح البنية تقليدية أو حديثة .

---

(١) انظر : المصطلح السردي ، ص : ٢٢٤ .

(٢) انظر السابق ، ص : ٥٦ .

(٣) أحمد السماوي : " فن السرد ، ص ٣٠٣ ، ٣٠٤٧

(٤) د . يمني العيد : " فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب " (ط١ – ١٩٩٨) دار الآداب ، بيروت ، ص : ٢٦.

(٥) نفسه .

وقد أفاد الخطاب الروائي السعودي من آليات السرد الروائي عامة ، مثـــل : آليـــة تكسير الزمن ، وآلية تعدد الرواة .

والخطاب الروائي السعودي له خصوصيته ، فقد أخذ يتميز ببنية خاصة تنسج هويـــة الإنسان العربي السعودي في الواقع ، ولكن ما مدى قدرته على التميز بهذه الخصوصية ؟ ؛ لذلك تجد الباحثة نفسها تتجاوز حدود هيكل البنية وآلياتها إلى أدبية الـــنص الـــسردي في الباب الثاني ؛ لتكشف خصوصية هذا الخطاب السردي السعودي وملامحه الكبرى .

الفصل الأول : بنية الزمن السردي

المبحث الأول : نظام السرد

أ - السـرد المتتابع

ب - السرد الاسترجاعي

- زمن منقطع

- زمن هابط

ج - السرد الاستشـرافي

المبحث الثاني : حركة السرد

أ - التسريـع السـردي

ب - الإبطـاء السـردي

بنية الزمن السردي

إن معنى الزمن في الرواية هو معنى الحياة الداخلية ، معنى الحياة الانـــسانيه العميقـــة ، والخبرة الذاتية للفرد التي تمثل في مجموعها الخبرة الجماعية ، فالزمن الروائي زمن نفسي ، أي أنه لا يعنى الزمان "الموضوعي " الذي يتم الاهتداء إليه بمعالمه الفلكية ، الليـــل والنـــهار ، والسنة والشهور ..... الخ . فالزمن " الذاتي " يتحقق وعيه بالزمان " الخارجي " عنـــدما تلمس الذات هذا التغير وهى حين تشعر بنموها الطبيعي. هكذا يغدو الزمان " الطبيعـــي " بدورته الفلكية وحركة كواكبه وتحولاته الطبيعية ، وتغيرات المكان – بنفاذه إلى الـــذهن – بنية لغوية قد تعبر عن التجربة النفسية بطريقه واعية وغير واعية في آن واحد (١).

والزمن الروائي يتجلى في اللغة ، لغة الوعي واللاوعي ؛ فهو " داخلي " كـــامن في طبيعة اللغة المعبر بها في الخطاب الروائي ، فكما يقول جورج لوكاش " إن أعظم انفصام بين الفكرة والواقع هو الزمان " ولعله بذلك يقصد زمن فعل السرد ، وزمن مـــادة الـــسرد ، والفرق بينهما ، كما يرى بول ريكور ، أن الأول زمن متعاقب يساوى عدد الصفحات ، أما الثاني فهو " زمنية الحياة " إنها عملية حياة، والحياة لا تسرد نفسها (٢) .

إن " لكل رواية نمطها الزمني الخاص باعتبار الزمن محور البنيـــة الروائيـــة وجـــوهر تشكلها" (٣) .

فالزمن عنصر مهم في البناء السردي للرواية " ومن المتعذر أن نعثر على سردٍ خال من الزمن ، وإذا جاز لنا افتراضاً أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغى الزمن من السرد ، فالزمن هو الذي يوجد في السرد و ليس السرد هو الذي يوجد في الزمن " (٤)فـــإذا كان من الجائز – كما يرى جنيت — وجود سرد دون تحديد المكان الـــذي تـــدور فيـــه الأحداث ، فإنه من المستحيل إهمال العنصر الزمني الذي ينظم عملية الـــسرد ، فلابـــد أن

---

(١) محمد سويرتي : " النقد البنيوي و النص الروائي " ط ١ ، ١٩٩١م ، أفريقيا الشرق ، ص : ١٠.

(٢) انظر : بول ريكور : " الزمان و السرد " ت : فلاح رحم ، ط ١ / ٢٠٠٦ ، دار أويا ، طرابلس ، ص : ١٣٧ ، ١٣٨.

(٣) د. عالية محمود صالح : " البناء السردي في روايات إلياس خوري " ، ط ١ / ٢٠٠٥ ، عمان —دار الأزمنة ، ص : ١٨ .

(٤) حسن بحراوي : " بنية الشكل الروائي " (ط١ ، ١٩٩٠) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص : ١١٧ .

نحكى القصة في زمن معين : ماض أو حاضر أو مستقبل.. و من هنا تأتى أهمية التحديدات الزمنية لمقتضيات السرد (1).

ويدعو جان بويون : " إلى ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي ، بل إنه ذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفاً على فهم وجوده في الـــزمن"(2) . و قد رفضت مدرسة تيار الوعي المفهوم التقليدي للزمن المبنى على الـــسرد التسلـــسلي المرتبط بالواقع الخارجي ، ودعت إلى استخدام الزمن بطريقة تتناسب مع وعى الشخصية بحيث ترتب الأشياء و الأحداث في السرد بحسب ورودها إلى الذهن (3) .

ويحدد طوما شيفسكى طبيعة زمن الحكاية و زمن السرد ؛ في أن زمن الحكاية هو الزمن الذي تكون فيه الأحداث المعروضة مفترضة الوقوع ، أما زمن السرد فهو الـــزمن الضروري لقراءة العمل الأدبي (مدة الحكي) (4) .

فـــ " زمن الحكاية هو مجموع الفترة التي تستغرقها القصة ، غير أن زمن السرد هـــو الذي يتناسب مع " البنية السردية "، إنه زمن القراءة أو " زمن التجربة " . وهو زمن يسيطر عليه طبعاً الروائي الذي يطوي السنين بجمل قليلة ، ولكنه يخصص فصلين طـــويلين لحفلـــة شاي أو رقص "(5) .

وبعد هذه المقاربة السريعة لمفهوم الزمن الروائي ، يبقى المهم وهو كيف نستنبط الزمن الروائي من الرواية ذاتها ؟ ! فالقضية الأخطر هي الكيفية التي يحرك بها المؤلـــف الـــزمن في الرواية ؛ لذا يقتضي التعامل مع الرواية لرصد زمنيتها أو تقنيتها التزمينية ، تقسيم الزمن تبعاً لتقسيم الخطاب الروائي إلى زمن عمودي وزمن أفقي ؛ لأن الروائي ينتقى ما يخدم رؤيتـــه ومغزاه الذي يريد أن يصل إليه ، فيركز على أزمان معينة ، أو يقفز قفزات سريعة ، ســـواء أكان إلى الأمام كما في الاستشراف ، أم إلى الخلف كما في الاسترجاع ، وهو ما يـــسمى بالبعد الأفقي ؛ لأنه عن التغيرات الزمنية العارضة . أما البعد العمودي فيلاحظ من خـــلال الانقطاع الزمني في السرد ، فالأحداث تسير بشكل سريع كما في تقنية " التلخـــيص " ، أو تقفز قفزات زمنية تكون قصيرة وطويلة كما في تقنية " الحذف " .

(١) نفسه .

(٢) السابق ، ص : ١٠٩ ، ١١٠ .

(٣) د . عبد الفتاح عثمان : " بناء الرواية " (ط ١ ، ١٩٨٢م) مكتبة الشباب ، مصر ، ص : ٥٨ .

(٤) محمد سويرتي : " النقد البنيوي و النص الروائي " ، ص : ١٤ .

(٥) رينيه ويليك . أوستن وارين : " نظرية الأدب " ، ت : محيي الدين صبحي ، ط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، ص : ٢٢٩.

ويعد هذا الزمن زمناً لغوياً بحتاً ، كما تؤكد ذلك نبيلة إبراهيم بقولها : " من الطبيعي أن الكاتب يفعل هذا من خلال اللغة ، فاللغة تبطئ حركة القص إذا شاء الكاتب ، وقد تسرع مع حركة الزمن السريعة . وفى هذه الحالة تترك فراغات زمنية دون أن يشعر القارئ بهذه القفزات الزمنية ؛ لأن الكلمة في هذه الحالة تقوم بدور الإيهام بأن الزمن لم ينقطع منه شيء" [1] .

ولا يسير الزمن في الواقع مع الزمن في الرواية في خط متواز إلا في الحوار الذي يبطئ الكاتب عنده الأحداث . وهذا الزمن الذي جرى تقطيعه إلى حاجات السرد الروائي ؛ لأنه عالم مغلق ، في أمس الحاجة إلى هذا التقطيع ، ففي حالة التسريع تُختصر كثافة الأحداث كما في تقنيتي الخلاصة والحذف ، أما إبطاء الحركة السردية في بُعدها العمودي ، فيتمثل في تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية للشخوص [2] .

وقد ارتأت الباحثة مع هذا التنوع الكبير في التقنيات الزمنية وسعة مفهوم الزمان ، أن تدرس البنية الزمنية من جهة التركيز على علاقة الزمن بمكوناته الأساسية : النظام والحركة .

---

(١) نبيلة إبراهيم : " نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ، النادي الأدبي ، الرياض ١٩٨٠م ، ص : ٤٣ .

(٢) للاستزادة ، انظر : حسن بحراوي. " بنية الشكل الروائي " ، ص : ١٠٧ – ١٣١ .

المبحث الأول
نظام السرد

إن الروائيين لا يلتزمون عادة بطريقة واحدة في تسجيل السرد الروائي ؛ إذ إنهم يجعلونه حيناً يرافق القصة المتخيلة في الجريان نحو الأمام ، وأحياناً أخرى ، يتقدم السرد على القصة... " [١] .

فالسرد قد يواكب الحدث وقد يتقدم عليه ، فالعلاقة بين الزمنين (زمن الواقع وزمن السرد) تبرز كعنصر هام في بنية الرواية .

ويعترض سويرتي [٢] على استخدام النقاد العرب مصطلحات نفسية هي بالأصل غربية مثل: تقنية الاسترجاع وتقنية الاستشراف ، ويقترح بدلاً منها (القبلية و البعدية)، لكن رأيي أنه لا يمكن الاستغناء عن المصطلحات النفسية في تسمية مثل هذه التقنيات ؛ لأن الناقد نفسه عرف معنى الزمن في الرواية بأنه بمعنى الحياة الداخلية ، وبمعنى الحياة الإنسانية العميقة ، والخبرة الذاتية للفرد ، فالزمن الروائي زمن نفسي[٣] .

كما يرى بعض النقاد مثل موريس أبو ناظر [٤] أن التلاعب بالأزمنة من تقديم وتأخير (استرجاع أو استشراف) لا يؤدى سوى وظائف جمالية لا تؤثر على سير الحدث في الرواية . ولكن الحقيقة غير ذلك؛ لأن ما يؤديه هذا النسق الزمني الهابط (الاسترجاع) أو المتقطع " صعوداً و هبوطاً " أو الصاعد الاستشرافي ، يحقق وظائف تطويرية للحدث تنقض ما قاله هؤلاء النقاد ، كما سيتضح فيما سيأتي من روايات سعودية استطاعت أن تجمع بين كل هذه الأنساق الزمنية ، وتستفيد منها بدرجة تتفاوت من روائي إلى آخر .

---

(١) سمر روحي الفيصل : " ملامح في الرواية السورية ، منشورات اتحاد كتاب العرب ، دمشق ١٩٧٩م ، ص : ٦٩ .

(٢) محمد سويرتي : " النقد البنيوي (٢) " ، ص ٧١ .

(٣) السابق ص ١٠ .

(٤) موريس أبو ناظر : " الألسنة و النقد الأدبي " ، دار النهار ، بيروت ١٩٧٩م ، ص ٨٥ .

أ- السرد المتتابع :

ويسمى النسق الزمني الصاعد أو السرد التسلسلي ، حيث يقطع السارد تتابع القــصة وتسلسلها لخلق ما يسمى بالتأزم الدرامي ، ولكنه يبنيه شيئاً فشيئاً ،من خلال تركيزه على طموحات البطل والبطلة ،وعبر تضخيمه لطبيعة الأحداث التي يمكن أن يصادفاها في سعيهما إلى تحقيق الطموحات [1] .

ويصعب أن تقتصر رواية فنية على النمط المتتابع الصاعد دون اســتخدام المفارقــات الزمنية (القبلية و البعدية) فكل رواية ذات مقومات في السرد لا تخلو ، بأي حــال مــن الأحوال ، من الاسترجاع خاصة ؛ ولكن يتفاوت التوظيف نوعاً وقدراً من راوٍ إلى آخر ، فإذا كانت هذه الاسترجاعات يمكن حصرها في الرواية فهي بحسب التغليب - تنتمــي إلى النمط الصاعد المتتابع ، مثل:رواية"ثمن التضحية"و"ثقب في رداء الليل"، أما إذا كانت الرواية من بدايتها إلى نهايتها — أو في أكثرها تتناوب بين الصعود والهبوط فهي تنتمي إلى الــنمط المتقطع ، مثل رواية " وجهة البوصلة " و" الفردوس اليباب " وروايــة " القــارورة " و " الغيمة الرصاصية " ، أما الروايات التي تبدأ من نهايتها ؛ فهي تنتمي إلى النمط الهابط الــذي يعتمد كلياً على تقنية الاسترجاع مثل رواية " أنثى العنكبوت " .

وتنتمي أغلب الروايات السعودية إلى النمط الأول : المتتابع الصاعد ، وخاصة روايات المرحلتين الأولى و الثانية ، ومن الأمثلة على ذلك الرواية الفنية الأولى " ثمــن التــضحية " لحامد دمنهوري ، فهي مع أسبقيتها وأقدميتها استطاعت توظيف تقنيــة الاســترجاع إلى جانب السرد التسلسلي كما سنبين هنا ؛ ليتحقق في هذه التقنية الدور الريــادي للروائــي "حامد دمنهوري " [2] .

---

(١) سمر روحي الفيصل : " ملامح في الرواية السورية " ، ص ٩١ .

(٢) حامد حسين جابر دمنهوري ، ولد في مكة المكرمة عام ١٣٤٠هـ ، و فيها نشأ و درس حتى تخرج في المعهد العلمي السعودي عام ١٣٥٨هـ ، و بعد ذلك سافر في منحة دراسية إلى مصر حيث التحق بكلية العلوم بالقاهرة و حصل على دبلوم عامين ، ثم بكلية الآداب في جامعة الإسكندرية ، و فيها حصل على البكالوريوس في الآداب ، و بعد تخرجه عاد إلى الوطن و عمل مدرساً ، نظم الشعر وكتــب المقالة ، وله روايتان الأولى : ثمن التضحية ، و الثانية : و مرت الأيام ، انظر مقدمة رواية " ثمن التضحية " ص ١٢٧ .

ففي رواية "ثمن التضحية " [1] تشعر بهذا النسق المتتابع ، فالسارد يبني روايتـــه شـــيئاً فشيئاً، فيبدأ في الفصل الأول بمشهد لعائلة البطل " أحمد " وهي مجتمعة ،فالأم " خديجـــة " على مقعد خشبي أمام موقد المطبخ في أعلى المترل ، وبيدها مروحة تذكى بها النار ،وهـــى تهيئ عشاء أولادها الصغار ، ثم يورد السارد أسماء أفراد عائلة البطل وصفاتهم ...

وهذه الصورة الناطقة لأسرة حجازية تضم الطفل والشباب والشيخ ترمز إلى حلقات ثلاث متشابكة في ترابط والتحام : الماضي والحاضر والمستقبل ، الماضي ويمثله والد أحمـــد ، والحاضر الطامح إلى المستقبل ويمثله أحمد البطل ، والمستقبل أو الجيل المنتظر و تمثله الطفولة في أشخاص زينب ويحيى وزين [2] .

وبعد هذا التصوير تتابع أحداث الرواية ، لتتكشف للقارئ بالتدريج وبهدوء يتخللـــه الوصف بين الحين والآخر ، فيندمج بذلك السرد التصويري والسرد الوصفي ؛ حتى يـــصل إلى سرد تسلسلي هادئ لا يقطع أفكار القارىء سوى بعض المونولوجـــات الـــتي تفـــسر الخطوط العريضة للأحداث ، بعد أن عبرها المتلقي دون أن يشعر بالفراغات الـــتي حـــرص الراوي على أن يملأها فيما بعد بما يسمى بـــ" تقنية الاسترجاع".

فبعد أن يصور الراوي عائلة البطل يبدأ بتلخيص سيرة حيـــاة " أحمـــد " الدراســـية والعاطفية ؛ وذلك من خلال حرصه على الاسترجاع في الثانوية ، ووقوفاً عند حواره مـــع والده الذي يكشف رغبته في الاقتران بابنة عمه " فاطمة " ؛ ثم يتساءل المتلقي : ما موقف " أحمد " من طلب والده ؟ : ، فيأتيه الجواب سريعاً من السارد عندما يبرهن عدم تَفَـــاجُؤ " أحمد " بهذا الحديث من والده باستخدام "الاسترجاع " فقد كان ينتظره منذ أن شب عوده؛ ليسترجع ما كانت والدته منذ عام أو يزيد تردد على سمعه أمنيتها أن يتزوج [3] .

ثم يبدأ السارد بكشف العقدة الأولى للأحداث ، وهى رغبة البطل في الدراسة العالية في مصر ، وكيف عليه أن يناضل في سبيل تحقيقها [4] .

---

(١) ثمن التضحية ، (ط ٢ .. ١٤) النادي الأدبي بالرياض ، عدد الصفحات ٣٨١ صدرت الطبعة الأولى عـــام ١٣٧٨هــــ الموافـــق ١٩٥٩م ، و تدور أحداثها الرئيسية حول شاب حجازي يدعى أحمد يسافر في بعثة إلى القاهرة لدراسة الطب بعد أن يُعقد قرانه على ابنة عمة " فاطمة " و في القاهرة يتعرف على فتاة مصرية تدعى " فايزة " تعجب به ، ثم يبدأ بالمقارنة بينها و بين فاطمة ، و إثر وفاة عمـــه يعود إلى مكة ، و يقرر أن يضحي بفايزة من أجل ابنة عمة فاطمة التي يتزوجها في نهاية الرواية .

(٢) انظر : حامد دمنهوري " ثمن التضحية " ص ١١ .

(٣) السابق ، ص : ٤٩ .

(٤) السابق ، ص : ٥٦ .

وكان الحل لهذه العقدة سريعاً أيضاً نظراً لتتابع الأحداث (السرد التسلسلي) ، فقد اقُترح أن يعقد القران الآن ، ويؤجل الزفاف إلى أن يتخرج في الجامعة [1] . وحل العقدة جعله مرتبطاً من خلال الحوار فهو يريد من والده أن يضحى كتضحية والد زميله عبد السلام [2] .

ويقطع التسلسل الزمني للأحداث بعض الاستطرادات التي تفيد في تحديد الزمن التاريخي للرواية وإن كانت تطول في بعض الأحيان [3] ، وتطول الأحداث بعد ذلك بسبب التصوير الوصفي والمشاهد –كما سيتبين –، لنعرف أن والد البطل استطاع أن يقنع أخاه بوجهة نظر ابنه " أحمد " في تأجيل الزواج إلى ما بعد تخرجه في الجامعة في مصر .

وفي الفصل الثالث يصف الكاتب عم البطل " عبد الرحيم " وأسرته المكونة من زوجته "صفية "وابنتها الوحيدة " فاطمة " ، فالراوي يتبادر إلى ذهنه في هذه اللحظة أن المتلقي يحتاج بعد أن عرف موقف البطل من رغبة عائلته في تزويجه من فاطمة ..، يريد أيضاً أن يعرف موقف " فاطمة " ، هل يتسم بالرضا ، أم أنه أمر العائلة ولا مفر من تنفيذه ، أم أنها ترغب به " حقاً زوجا " ، وتبادل البطل " أحمد " الإعجاب ؟ !

و تتكشف الإجابة بعد مضي وقت أطول في وصف منزلها وعلاقتها بوالدها ، وكان ذلك أيضاً بالحوار بينها وبين والدها عندما انتهى بقوله : " – لا أظن أن ظروف عمك تسمح له اليوم بمجيئه ، لمرض " أحمد "[4] .

ثم يبطئ السرد حركة التتابعية الرتيبة ، ليصف شعور " فاطمة " تجاه هذا الخبر المحفّز للبطلة والمتلقي على حد سواء ، فيسرد الراوي مضمون "إحساس " فاطمة " تجاه مرض أحمد ، والذي بدوره يكشف حقيقة مشاعرها تجاهه " ، شعرت " فاطمة " وهي في خطواتها الأخيرة بأن قوة ما قد تشبثت بقدمها .فلم تستطع أن تتقدم خطوة إلى سبيلها، ولم تستطع أن تعود إلى أبيها تستوضحه جلية الأمر ، فوقفت بغير إرادة منها عندما صافح سمعها الخبر الذي ألقاه والدها عن مرض " أحمد " ، وشعرت بقلق لم تألفه ، وتتابعت دقات قلبها بصورة لم تتوقعها [5] ، ثم يضع السارد المتلقي أمام تساؤل آخر وهو : من هُم زُمَلاء " أحمد

---

(١) السابق ، ص : ٥٧ .

(٢) السابق ، ص : ٦١ .

(٣) السابق ، ص : ٦٤ ، ٦٥ .

(٤) السابق ، ص : ٩٦ .

(٥) نفسه .

" الذين سيغادرون معه إلى القاهرة ؟ وهل سيكون لهم دور في تغيير أفكاره ؟ وفي الـــدفع بعجلة الأحداث الدائرة في قلب القاهرة ؟

لكن الإجابة عن هذا التساؤل يطول انتظارها أكثر من الانتظار السابق في الإجابة عن تساؤل المتلقي حول شعور فاطمة تجاه " أحمد " ؟ !

في الفصل الخامس ، بتتابع سير الأحداث في المحكي كما هو في واقع الحكي بعد أن انقطع الزمن بينه وبين الفصل السابق عليه ، فبعد أن يستيقظ أحمد ويتجهز لعقد قرانه على فاطمة يأتي زملاؤه الذين وصفهم الراوي في الفصل السابق ، ليشاركوا البطل أحمد فرحته هذه الليلة المصحوبة بالمغني – على حد قول السارد – ، وذكر الغناء كان وســيلة لفــتح حوارات بين الزملاء أوصلتهم إلى الحديث في السياسة [1]، فيتضافر تبعــاً لــذلك الــزمن الاجتماعي [2]- وإن كان لا يظهر بوضوح إلا في الحوارات – فقد رسم خلفيــة جيــدة للأحداث المتتابعة .

وفي الفصل السادس تبدأ العقدة الثالثة للأحداث وهي سفر أحمد إلى القاهرة ؛ ومــا استدعاه من وصف لشعور أسرته إزاء هذا الفراق غير المعتاد بينهم .

وهكذا يخط السارد الأحداث بشكل تصاعدي متقن وإن كان يسير بــبطء بــسبب كثرة الأوصاف والمشاهد ، والتي لا يستغني عنها السرد الروائي بأي حال من الأحــوال ، لكن أن تكون بهذه الكثرة وبهذا البطء ، فلابد أن هذا له دور كبير في بعث الملل إلى القارئ وكسر حدة التشويق إلى متابعة الأحداث المتصاعدة –كما سيتبين – ؛ ففي الفصل السادس يطول السرد عن انتظار عائلة البطل للرسائل القادمة منه إليهم ، ليستمر ذلك على امتــداد الفصل السادس [3] ، وكذلك الفصل السابع الذي لم يضف إلى ما سبقه في الفصل السادس سوى انتظار أسرة عم البطل عبد الرحيم ؛ " حيث يميل حديثهما حينــذاك إلى اســتعادة تذكر أحمد ، والتفكير فيما حال بينه وبين الكتابة إلى أهله " [4].

وربما ميز هذا الفصل أيضاً تصوير تلهف فاطمة على سماع أخبار أحمد ، فــالمتلقي – بطبيعة الحال- يهمه ، بين الحين والآخر ، أن يعرف ردة فعل حبيبة البطل فاطمة وما مدى

---

(١) نفسه .

(٢) الزمن السياسي هو زمن تاريخي معاصر ؛ يرتبط برموز كبرى و بشخوص مؤثرة . أما الزمن الاجتماعي فيرتبط بالعادات و التقاليــد و المكان خاصة .

(٣) حامد دمنهوري " ثمن التضحية " : ص ١٥٧ – ١٦٧ .

(٤) السابق : ص ١٧٤ .

شوقها إليه من خلال السرد المتسم بالشاعرية . وقد أحسن الكاتب في إبطاء السرد المتتابع عند هذه اللحظة بالذات، وهي موازنتها بين القاهرة ومكة : " كما يطل هذا المسكن (شقة أحمد في القاهرة) على حديقة كبيرة ، ربما تكون في اتساع الحرم ، يا له من منظر جميل ! أظنه سوف يذكرني بذلك ..." [(١)].

وهذا الفصل بالرغم من أنه خالف السير المتتابع في السرد فإنه كشف عن البعد النفسي أو الزمن النفسي لشخصية فاطمة باستخدام " المونولوج " ،وإن كان وارداً على لسان فاطمة بتقديم الراوي من الخلف .

وفي الفصل الثامن ينقلنا السارد إلى البيئة المصرية ، لنعيش مع البطل أحمد لحظات تأزم الأحداث في المكان الجديد ، وفي زمن آخر لم يألفه . فبعد أن أحس هذا الراوي بأن القارئ ملَّ من كثرة الأوصاف لأمكنة يبعد عنها البطل ، انتقل إلى سير خط البطل الحقيقي (أحمد) ؛ ليكون قريباً منه ليشهد العقدة الرئيسية في الأحداث بنفسه دون واسطة من الشخصيات الأخرى في المحكي ؛ وقد كان بإمكان الراوي أن يجعل المتلقي قريباً من البطل من أول الرواية إلى آخرها ، لو استخدم السرد الاسترجاعي بلسان الراوي /المشارك البطل دون أن ينقله من بيئة إلى أخري .

فمن بداية الفصل الثامن يقف المتلقي عند بيئة جديدة يتطلب من السارد افتتاحها بمشهد مكاني يصف ما استجد [(٢)] ، ثم يلخص السارد علاقة البطل بزملائه ؛ وكيف ازدادت وثوقاً مع الأيام ليمهد للعقدة الرئيسية بالإشارة إلى العنوان على لسان إحدى الشخصيات الثانوية : " إنكم لا تقدرون هذه التضحية " [(٣)] ، ويبدأ الزمن الطبيعي منذراً بقسوة الأحداث المتتابعة ، فـ" مطلع تلك الليلة من ليالي يناير الباردة حيث بدأ الظلام يزحف وئيداً ، وينشر ظلاله القاتمة على الكون ، كان " أحمد " يشعر – وهو على مكتبه- بالبرد يسري في أوصاله ، بالرغم من تدثره بالعباءة الصوفية .

---

(١) السابق : ص ١٧٨ .

(٢) السابق : ص ١٨١ .

(٣) السابق : ص ١٨٩ .

وكان يبدو على وجهه سحابة من الكآبة ، لم يعرف مبعثها ... " [١]. فمع قسوة وبرودة المكان الجديد - خاصة أن بيئته الأولى على العكس تماماً [٢] ، يبدأ إحساس البطل بثقل ما ينتظره في المستقبل القريب [٣] .

حينئذ يزداد تحمس المتلقي لمتابعة الأحداث المتصاعدة بدءاً بتعرف أحمد على مصطفى لطفي [٤] ، وما ينتج عن هذه الصداقة من تعرفه على أخت مصطفي فايزة ، ثم إعجاب أحمد بفايزة بسبب وجه الشبه بينها وبين فاطمة [٥] ؛ ثم يزيد من تـوتر الأحـداث إعجابه بثقافتها [٦].

وتتنشأ عن هذه الموازنة بين فايزة وفاطمة عقدة الحدث المتمثلة في تنازع روحه بين الإعجاب بفايزة ، والوفاء لابنة عمه فاطمة .

وتتصاعد الأحداث بسرعة في بقية الفصول ، ولكن دون أثر للتأزم الدرامي ، إذ ظهر إعجاب البطل بفايزة خالياً من المشاعر القوية ، وهو ما أدي بفائزة إلى الوقوف به عند حد الإعجاب ، فيشعر المتلقي أنه أمام حب لا يستحق هذا التنازع الذي أسماه بثمن التضحية . ففي نهاية العقدة يخيب أمل المتلقي في وجود تأزم درامي ينفعل معه ، فلم يتحقق ذلك مع فايزة ولا حتى مع فاطمة التي أسماها " ثمن التضحية " فكان بإمكان المؤلف أن يجعل قلب القارئ يدق بلهفة وهو يتابع أحمد وفايزة ، أو بين أحمد وفاطمة ؛ لكن الكاتب في حقيقة الأمر هوي بالزمن المتصاعد قبل أن يصل ذروته ، ويحقق شوق المتلقي في مزيد من الصراع العاطفي و التأزم.

وإذا كانت أغلب روايات المرحلة الأولى [٧] تبدأ بوصف سردي " التصوير الوصفي " أو " التصوير السردي " ؛ فإن روايات المرحلة الثانية تراوح بين " التصوير السردي " و بين الدخول مباشرة في الأحداث باستخدام تقنية التلخيص ، إذا كان السارد ينتهج أسلوب السرد التسلسلي. وقد تبدأ من النهاية أو الوسط ، كما سيرد في السرد الاستشرافي .

---

(١) السابق : ص ١٩٠ .

(٢) السابق : ص ١٩١ .

(٣) انظر السابق : ص ١٩١ — ١٩٣ .

(٤) السابق : ص ١٩٧ .

(٥) السابق : ص ٢٣٦ ، ٢٥٨ .

(٦) السابق : ص ٢٥٨ .

(٧) انظر على سبيل المثال رواية " عذراء المنفى " لإبراهيم الناصر و رواية " فتاة من حائل " لعبده يماني .

ففي رواية " **عيون على السماء** " [1]لقماشة العليان [2] يدخل الراوي مباشرة في الأحداث دون تمهيد ، ليجد المتلقي نفسه في بؤرة الحدث الرئيسي " العقدة" .

فالسارد مع افتتاح روايته بفعل البطء [3] إلا أنه – في حقيقة الأمر ينقص المكتوب في السطرين الأولين – من الإحساس بالبطء – بالصرخة المسوغة لفعل الزمن الحقيقي المتتابع "لن أدع أحدا يتحكم بمستقبلي (...) مستقبلي ملكي وحدي " . فكأن البطلة / هدى تعترض حتى على الراوي في رسم خط القدر المنتظم ؛ فتجدها من خلال حوارها مع نفسها "المونولوج " أو في حوارها مع الآخر ترفض الانسياق مع السارد من الخلف ؛ لتبدِد بين الحين والآخر خطية السرد ، وذلك بواسطة الاسترجاع الخارجي في مستهل الرواية ؛ لأن السارد بدأ باسترجاع البطلة / هدى لأحداث سبقت زمن السرد ، فهي عندما تستيقظ من السطر الأول في الرواية تتذكر من السطر الثاني " بوضوح": " ما حدث البارحة.. سيزوجونها رغماً عنها " [4] .

وتتكشف أزمة البطلة بواسطة الحوار الذي يقطع سلسلة السرد مما يؤدي إلى حدوث التأزم الدرامي من الصفحة الأولى للرواية : " صرخت في وجه أمها بقوة : – أنت تعرفين جيداً ماذا حدث لي .. قلتها مراراً و تكراراً " لن أتزوجه " لو انطبقت السماء على الأرض.. لن أتزوجه .." [5] .

وهذا يعود بنا إلى السرد الاسترجاعي الخارجي [6] ، وإن كان تم بواسطة الحوار الخارجي ، وهو يدل أيضاً على التواتر الزمني ، فجملة " قلتها مراراً وتكراراً .. لن أتزوجه لو انطبقت السماء على الأرض "[7] ، تختصر لحظات زمنية سابقة تكرر فيها هذا الفعل

---

(١) عيون على السماء ، أبها ، نادي أبها الأدبي ١٩٩٩م ، و هي رواية من الحجم المتوسط ، تدور أحداثها بين السعودية و الكويت ، وتتلخص في شخصية جابر و هدى ، و شخصية جابر ابن هدى مصابة بشلل في المخ و مع ذلك تواجه أصنافاً من العداء من سالم زوج هدى ، و إلى جانب هذه الحرب التي تصورها الساردة بين هدى و من تتزوج بهم تصور المقاومة الكويتية و تحريرها .

(٢) قماشه عبد الرحمن العليان ، بدأت مع القصة القصيرة حيث نشرت مجموعات قصصية أولها " خطأ في حياتي " انظر " أدباء وأديبات من الخليج العربي " عبد الله الشباط ، الدار الوطنية الجديدة ١٤٢٠هـ ، ص ٥٩٨ ، و هي من أبرز أديبات المنطقة الشرقية ، ولها العديد من الروايات ، أولها هذه الرواية موضع الدراسة ، و أجودها فيما يبدو ، روايتها " أنثى العنكبوت " موضع الدراسة أيضاً فيما سيأتي .

(٣) انظر : رواية " عيون على السماء " ، ص ١١ .

(٤) السابق : ص ١١ .

(٥) نفسه .

(٦) يقصد بالسرد الاسترجاعي الخارجي : الزمن خارج النص السردي ، أي أن السارد يقوم باسترجاع ما حدث قبل بداية الفعل السردي .

(٧) السابق : ص ١١ .

والقول ، ومع هذا التوتر يزداد توتر القارئ لمعرفة تفاصيل أزمة " البطلة / هدى " خاصة أن الكاتبة قدمت في الإهداء ما يشير لأزمة المرأة الكويتية إبان حرب الخليج .

وبعد تحفيز المتلقي الذي عمدت إليه باستخدام تقنية التلخيص ؛ تبدأ بسرد محاولات والديها في إقناعها ، ليتخلل ذلك وصفٌ عابرٌ لشخصيةِ البطلة " فقد كانت البنت الوحيدة في الأسرة على خمسة أشقاء ، كلهم أولاد ؛ لذلك دللها والدها أكثر منهم جميعاً .." [١] .

و لم يكن هذا الوصف المختصر سوى وسيلة لجذب المتلقي للأحداث ، وجعله يتساءل: إذا كانت الفتاة الأثيرة عند والدها ، فلماذا يرغمها على الزواج من رجل لا تريده؟ ! ويسبقه سؤال عن موقف البطلة الرافض لمبدأ هذا الزواج .

وكان بإمكان الساردة أن تجيب عن السؤال الأول قبل أن تطرح تساؤلاً آخر أمام القارئ ، لكن رغبتها الشديدة في إثارة المتلقي لاستقطاب متابعته للأحداث متسلسلة دون انقطاع ، وربط جميع أحداث الرواية لتبدو كأنها حادثة واحدة بشخصية محورية البطلة / هدى جعلت الساردة تنظر أيضاً من زاوية واحدة وهي البطلة / هدى ، مع أنها كانت تستطيع أن تحقق تماسكاً أكبر لبنية السرد فيما لو جعلت البطلة هي الساردة للأحداث ، خاصة أن السارد من الخلف لم يتحرك إلا بحدود رؤية البطلة / هدى ، فتنصت الراوية من الخلف لصوت الحوارات وكأنها هي الشخصية هدى ؛ لأن هذه الحوارات هي المتضمنة للإجابات عن تساؤلات المتلقي .

في الصفحة الرابعة عشرة تأتي الإجابة عن السؤال الأول : لماذا هدى ترفض الزواج من المتقدم لها على العكس من رغبة أسرتها التي تدللها .

وبما أن الرغبات تصدر من الداخل " الذات " ، فإن الإجابة أيضاً تأتي عَبر الحوار الداخلي " المونولوج " ، فالبطلة هدى بعدما رأت إصرار والدها على زواجها ، وتمسك أمها به أخذت صورة عماد تسيطر على مخيلتها، لتسوغ رفضها لهذا الزواج:"دق قلبها بقوة وهي تتذكره .. بقامته الطويلة .. ووسامته وشبابه .. إنه يكبرها بثلاث سنوات فقط ..

فكيف .. كيف تتركه وتتزوج من الآخر الذي تقارب سنه سن أبيها .. "[٢] . فكيف تترك المستقبل عماد وتعيش مع الماضي ؛ لكن سرعان ما يلوح في أفق الانتظار سؤال آخر

---

(١) نفسه .

(٢) السابق ، ص : ١٤ .

يشعرنا أننا أمام سرد تزامني " متوالد " وهو : من يكون عماد ؟ ! لكن الانتظار لا يطول أكثر من ثوان ، فسرعان ما يخفق قلب البطلة مرة أخرى ، وبالقوة السابقة نفسها ، لتحدث نفسها قائلة : " إنه ابن الجيران لم يرها أبداً .. و لم تره سوى مرة واحدة فقط..."[1] .

ثم يتتابع السرد التلخيصي باستخدام تقنية الاسترجاع ليكشف سر إعجابها به ، سواء أكان عن طريق حوار البطلة مع نفسها ، أم مع أسرة العشيق ، أو حتى مع صديقاتها في المدرسة ، ومنهن فاطمة .

ثم تتابع الأحداث ، لتجيب عن التساؤل الثاني ، وهي رغبة والدها في التخلص من الديون المتراكمة عليه من أبي خالد ، وكان الحل الوحيد للتخلص منها هو التخلي عن ابنته ورد الدين .

ومن هنا يبدأ الصعود الحركي في البناء السردي ، فالساردة اقتربت من تحقيق التأزم الدرامي عند المتلقي ، مما جعله يحاول صعود الهرم السردي بتتابع سريع ، لا يخرج من أزمة درامية حتى يقع في أزمة أخرى مشابهة لها ، فعندما تقبل البطلة هدى الزواج من " أبي خالد" تفاجأ من ليلة عرسها بأنه متزوج من امرأة وحشية الجمال تخطف بجمالها الأبصار ، ولديه منها ابنتان وولد كالبدر .

ويزداد السرد توتراً عندما تصعد " ضرة البطلة " الزوجة الأولى لأبي خالد – المنصة التي تجلس عليها العروس البطلة تتحداها بجمالها .

ويقف السارد لحظة ، ليصور انبهار البطلة / هدى لكن ليس بجمالها هذه المرة ، وإنما .بمعرفتها المتأخرة بقرابة هذه المرأة لزوجها ،فينجلي بُعد آخر لمأساتها و هي خداع أهلها لها مرتين ، الأولى : عندما باعوها مقابل الدين ، و الثانية/ عندما أخفوا عليها أمر الزواج السابق لأبي خالد .

و تزداد مأساة البطلة عندما تحمل من أبي خالد فتحاول إجهاض الجنين بالقفز من السرير على بطنها ، و لكن تنكسر ساقها دون أن يتأذى الجنين في الظاهر أو عند هذه النقطة من السرد.

---

(١) السابق ، ص : ١٥ .

و عندما يتقدم السرد في التصاعد تبرز المأساة الأكبر و العقدة الأساسية في الأحداث وهي إنجاب البطلة طفلاً معاقاً أسمته جابراً و يقع السرد أمام هذه العقدة في مأزق أكبر وهو: كيف تصور الساردة هذه العقدة الرئيسية ؟ أتستعين بالوصف أم بالتلخيص؟! [1] .

ويبدو أن الساردة اختارت الطريقة الثانية "التلخيص" و فضلت أن تأتي مأساة الأم مع طفل معاق في ثنايا السرد المتفرقة ، كما فضلت الساردة أن تبدأ بمشكلة الأب الذي تخلى عن ابنه المعاق بمجرد تطليق البطلة ، ثم تزداد المشكلة سوءاً ؛ فبعد أن تقبل البطلة الزواج من سالم ، رغم أنه ابن عمها وأصبح زوجها ، يرفض أن يعيش جابر الطفل المعاق معه في المترل. وتزيد الساردة من انفعالات المتلقي عندما تشير في أثناء السرد إلى أسرة زوج البطلة سالم وسخريتهم من البطلة/هدى لإنجابها طفلاً معاقاً.

ثم تقترب الساردة من قمة الهرم عندما يتزوج سالم من امرأة أخرى عقاباً للبطلة، فتجد "هدى" هذه المرة مأساة الزوجة الأولى بعد أن عاشت تجربة مأساة الزوجة الثانية ، وتعيش تجربة الطلاق للمرة الثانية .

وفي نهاية الرواية يعود عماد فارس أحلام البطلة موهماً القارئ بأنه سينقذها من مأساتها ، ويحمل جميع عقد البطلة والأحداث ، والنتيجة نهاية مأساوية تؤطر ما سبقها من أحداث و أزمات سردية متتابعة ؛ وقفت عند موت جابر في ليلة عرس البطلة لتنهار بعد أن ظنت أن أحلامها تحققت بالزواج ممن تريد (عماد) ، فتقرر أن تعيش تجربة الطلاق للمرة الثالثة ؛ لتطرح سؤالاً أخيراً وهو : لماذا مات جابر ؟! فيكون التعليل الظاهري أنه أصيب بتشنج ، والحقيقة أن البنية السردية على هذا النحو تجعل المتلقي لا يقبل بهذه الإجابة الظاهرية ، لذلك يبدأ عمل القارئ من حيث انتهت الراوية ، فلابد أن اختيار اسم جابر له دلالة أعمق من الظاهر ، فالرواية التي تتحدث عن مأساة امرأة " البطلة/ هدى" تمثل شعباً كاملاً إبان حرب الخليج.

فهذه المرأة ليست عادية ولا يقتصر الزمن الاجتماعي فقط على خلق مأساتها ، إنما يتضافر الزمن السياسي معه ، ليكون زمناً فنياً عميقاً من خلال تغييب الرموز السياسية الكبرى ، و إبراز الرموز الصغرى التي يكون لها أبعد الأثر في رسم الصورة الحقيقية للمأساة التي تبدو عادية أثناء الحروب بين الدول ، فجابر قد يشير إلى اسم رئيس دولة يحمل في قلبه

---

(١) سيرد في الفصل القادم تفصيل للفرق بين هاتين التقنيتين (التلخيص والوصف) ؛ فالتلخيص تكثيف للزمن واختصار سنوات طويلة في زمن الحكاية ، إلى صفحات قليلة في زمن السرد ، والعكس مع تقنية الوصف التي قد تعلل وتقف عند لحظات قصيرة من الزمن الحكائي الواقعي في صفحات كثيرة .

حزناً عميقاً على واقع مؤلم يعارضه ويخادعه .. فيوم فرح الأمة بالتحرير يشعر أن مهمته لم تكتمل ، فالحرب لم تنته بعد ، فمع هذا الفرح قد يضيع من هم على هامش الحـــياة .

قد يبدو هذا التفسير السياسي على هذا النحو غير مقنع ، ولكن اختيار الكاتبة لهـــذا النوع من السرد التسلسلي التلخيصي ، جعل الكثير من الأحداث –كمـــا ســبق – غـــير منطقية، حتى الشخصيات بدت ممسرحة وجاهزة .

ولو أن الكاتبة استفادت من السرد الاسترجاعي أو المتقطع لاستطاعت – فيما أظن – أن تقدم تعليلاً لما وظفته من رموز سياسية و أحداث اجتماعية – تسير هنا وتحـــدث دون تسويغ منطقي .

وتسير رواية " **آدم يا سيدي**" (١) لأمل شطا (٢) في مسار السرد المتتابع ، وإن كانت افتتاحية الرواية أو الحِقْبَة ، توحي بأنها تقيم أساسها على تقنية الاسترجاع ، مما يجعل الحكم عليها فيه شيء من الصعوبة عند المتلقي في بدء الأمر ، لكن سرعان ما يتـــبين مـــع تتـــابع الأحداث وسيرها في نسق تصاعدي أنها أقرب إلى روايات السرد المتتابع ، فلم يكن موت زوج البطلة في مدخل الرواية سوى وسيلة لتغيير ضمير الراوي ، وإيهـــام المتلقـــي بـــأن المخاطَب هو الشخصية المتوفاة اعتقاداً من المؤلف أن ذلك يزيد في إثارة انفعالات الـــسارد والمسرود له .

في مطلع الرواية تظهر الشخصية المتوفاة ، وكأنها شخصية نامية في الأحداث ، فزوج البطلة حمزة إن كان متوفى في الواقع فإن السرد أسهم في إحيائه من جديد ، وذلك بتوظيفه في بناء الأحداث المتتابعة ، فكل حدث تمر به البطلة في زمنها الحاضر يجعلها تتذكر زوجها في الماضي وتقارن بين الزمنين ، لكن هذه الموازنة لا تسوغ انضمام الروايـــة إلى روايـــات

---

(١) " آدم يا سيدي " ، جدة ، شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر ، ١٩٩٥م . رواية من الحجم المتوسط ، ٢٣٥ صـــفحة ، تـــدور أحداثها الرئيسية حول عائشة عندما تتذكر زوجها المتوفى " حمزة" وتناجيه طوال صفحات الرواية ، فتصف يوم رحيلـــه ، ثم احتـــدادها الدائم مع عم أولادها إسماعيل ، وأخيها سالم ، ومع ذلك فهي في حاجة إليهما ، ومركز الساردة على تقديس العلاقة بـــين الـــزوجين ، وعائشة الملاك يقابلها المرأة الشريرة في الفصل الرابع والثامن .

(٢) د . أمل محمد شطا ، لها العديد من الروايات ، أولها رواية : غداً أنسى ، عام ١٤٠٠ هـــ ، من مواليد مكة المكرمة ، وهي تعمـــل حالياً طبيبة في جامعة الملك عبد العزيز .. حصلت على دبلوم التخصص بالأمراض الباطنية من القاهرة عام ١٩٧٥م ، وتكتب إلى جانب الرواية والقصة القصيرة ، انظر راشد عيسى " معادلات القصة النسائية السعودية " ط١ ، ١٤١٤ هت ، الرياض ، إصدارات النخيـــل ، ص: ٢٨٦ .

السرد المتقطع أو السرد الاسترجاعي ؛ لأن الزمن المستذكر جزء من الزمن الحاضر ، ومحفز فقط للأحداث الدائرة في الزمن الحاضر .

تقول "الراوية/ البطلة" في بداية روايتها: "يوم رحيلك ..صرخ شيء في أعماقي ..لقد مات زوجك يا عائشة .. مات أبو عدنان .

و لم أفهم لحظتها .. لم أستوعب الموقف ، طلبت من الجميع أن يغادروا الغرفة ويتركوني معك ، وكانت خلوتنا الأخيرة " .. أنا وأنت ، وذكري أيام تحتضر ، وغصة تتشبث بحلقي ، وريح حرمان تصفر في جنون" [١].

" ضج البيت بالنساء ، وماج الطريق بالرجال ، وغصت القلوب بالأحزان ، وطرق أخوك عبد اللطيف الباب بعكازه ، بخفة مؤذناً بوصوله ، وزأر أخوك إسماعيل مفسحاً الطريق بصوته الجهوري ، واندفع إلى الداخل بجسده الضخم يتبعه عدد من الرجال كانوا أشبه بإعصار هادر ، أو ثلة من اللصوص .

لكم كان أخوك يومها بارداً جافاً متبلد الأحاسيس ، لم يكن يبدو متألماً أو حزيناً ، لم يكن يبكي ، لم يكن يبالي وكأنه اعتاد أن يرى أخاه ميتاً في كل يوم ! ! [٢] .

" ثلاثة أيام يا حمزة وأنا أجلس على ذات المقعد ، أرتق نفسي الممزقة ، أتفصد حزناً ، وأتوارى بضعفي خلف ستار من صبر مصطنع ، وعن يميني جلست ابنتنا راجية ، وعن يساري وعلى أول مقعد في الصف جلست أمك كسيرة ، تتقبل العزاء في صمت"[٣].

" رغم الحزن رغم الألم تستمر الحياة ..." [٤] .

" وما أن انتهت شهور العدة حتى انطلقت إلى عملي ثانية" [٥].

" لم تمض أشهر قليلة إلا وأحسست يقيناً بثقل الحمل الذي ألقي فوق كاهلي وأقحمت رغم أنفي في أمور كنت بعيدة كل البعد عنها لا أدري منها شيئاً .

---

(١) السابق ، ص : ١٤

(٢) السابق ، ص : ١٥ .

(٣) د . أمل شطا ، " آدم يا سيدي " ،ص : ١٧ ، ١٨

(٤) السابق ، ص : ١٩ .

(٥) نفسه .

" لن أشكو إليك جهلي حتى في أبسط الأمور ، كتسديد فـواتير المـاء والهـاتف والكهرباء ...))[١].

" حدث ذلك بعد رحيلك بحوالي عامين ، إذ حضر أخوك إسماعيـل لزيارتنـا ذات مساء..." [٢]. ثم يتتابع السرد بسرعة أقل عند وصف ردة فعل إسماعيل من رفض البطلة إياه، فلم يتوان عن تهديدها بأخذ أطفالها ثم شكواها إلى المحكمة التي حكمت ببراءتها خاصة أنها تعمل إخصائية اجتماعية ، و إن كان السبب جاء معللاً عن طريـق حـوار البطلـة مـع القاضي[٣] ؛ ليكون ذلك أول الحلول لأولى العقد السردية في بناء الأحداث .

وفي بداية **الفصل الثاني** تعود الساردة إلى توظيف تقنية الاسترجاع، لتبدأ من جديد في صنع هرم آخر لعقدة سردية ثانية تبدأ بالصعود بعد نـزول الـسرد إلى الاسـترجاع الخارجي ، أي الأحداث الواقعة قبل بداية الرواية :

" كم عام مضى على يوم اقتحامك أسوار حياتي ؟ .. سنوات وسنوات ، ولكني مـا زلت أذكر ذلك اليوم وكأنه الآن .. " [٤].

ويستمر هذا الزمن الاسترجاعي على امتداد الفصل الثاني ، وقد فـضلت الـساردة الاستعانة هنا بالسرد الاسترجاعي ، لتلخيص ماضيها مع زوجها "حمزة" ، فتشرح بـذلك سبب تعلقها به فهو رجل وسيم جاء كالمنقذ لها بعد وفاة أخيها "سلمان" قرة عيني والديها وكان العزاء الوحيد لهما أن عوضهما الله بحمزة [٥].

ثم يعود الزمن إلى الصعود مرة أخري في الفصل الثالث انطلاقاً من حاضـر البطلـة وبالسرعة نفسها ؛ وكأن الماضي لا يعنى للساردة سوى لحظات تقف عندها انتظاراً للزمن القادم ، فتصنع بذلك فجوة كبيرة بين الـزمن الـسردي و الـزمن الـواقعي ، تقـول "البطلة/الساردة": " أربعة أشهر كاملة ضاعت بين عيادات الأطباء..." [٦] .

---

(١) السابق ، ص : ٢٤ .
(٢) السابق ، ص : ٢٥ .
(٣) السابق ، ص : ٣١ .
(٤) السابق ، ص : ٣٦ .
(٥) السابق ، ص : ٣٦ – ٥٢ .
(٦) السابق ، ص : ٥٦ .

ويسير **الفصل الثالث** من بدايته خلواً من الأحداث حتى يصل إلى نقطة التأزم الدرامي وهي تعلق أخت البطلة هند بعمتها بهيجة حتى آثرتها على والدتها وفضلت السكنى معها[1] ، لتقع البطلة في حيرة كبيرة وهى: (كيف تستطيع أن تعيد ؟ "هند" للعيش في أحضان أمها ثانية ، خاصة أن العمة بهيجة سعيدة بهذا التعلق) ، ولم تجد الساردة حلاً لهذا التعلق الجنوني سوى أن فيها مساً من الجن.

واسترسلت الساردة في سرد تفاصيل هذه الإجابة لإقناع المسرور له بها ، فمجرد مصادفة تدفع هنداً إلى مصاحبة أختها إلى المسجد ، ثم تستمع في البداية بسكينة وخشوع إلى قراءة الشيخ للقرآن ، ثم لاتلبث أن تهب شاخصة ببصرها إليه بفزع لترفع يدها متشنجة، ثم يمسك الشيخ ببنصرها الأيمن وينفث فيه ، فيزداد هياج هند حتى أطلقت صرخةً مدويةً ، لتسقط على الأرض مغشياً عليها . ويأتي التعليل والحل لهذه العقدة السردية بواسطة الحوار أيضاً بين البطلة والشيخ الذي يجيبها قائلا :" إنها بخير يا بنتي، لقد كان بها مس من الجن ، وقد غادرها إلى غير رجعة ، لقد أصبحت الآن بخير " .

وتطلعت إليه في دهشة :" ـــ أي مس .. وأي جن ؟!" [2].

وفجأة تعود هند إلى والدتها بحب بالغ ترجوها مسامحتها [3] .

وسرعان ما تبدأ عقدة ثالثة في الحدث ، وهي تعلق أخي البطلة سالم بابنة السيد عبد الكريم ؛ ليتصاعد السرد بسرعة أكبر مما سبق دالاً على أن هذه العقدة ثانوية وبسيطة لا ترقى إلى أخذ حيز كبير من السرد المتتابع ، فيأتي الحل تبعاً لذلك سريعاً قبل نهاية الفصل الثالث ، وبذلك لا يغدو الفصل الثاني والثالث سوى أن يكون سرداً لـ ... أحداث ثانوية لا تستحق نظم العقدة الرئيسية في السرد المتتابع .

ومن بداية **الفصل الرابع** يواصل الحدث الرئيسي الصعود بعد نزول السرد المتسبب به الاسترجاع الخارجي في الفصل الثاني ، والاسترجاع الداخلي في الفصل الثالث .

---

(١) السابق ، ص : ٥٨ .

(٢) السابق ، ص : ٦٣ .

(٣) السابق ، ص : ٦٤ .

وهذا الترتيب في الترول يتبعه ترتيب في الصعود مما ينتج عنه "السرد التراتبي" ، ففـي الفصل الرابع تكمل الساردة حكاية قصة كل فرد من أفراد الأسرة ، سواء كان من طرفهـا أو من طرف أسرة زوجها ، إذ يقتصر حديثها عنهم في اللحظة الحاضرة بـشكل تتـابعي باستثناء سعدية أخت زوج المتوفى حمزة التي ترجع لماضيها وتسترسل فيه لعلاقتـها الطيبـة معها ، أما بقية أفراد الأسرة فهي تمر على ماضيهم مرور الكرام رغبة منها في محاولة نسيان إساءاتهم لها.

وهكذا فإن جل أحداث الرواية تجري في الزمن السردي الحاضر ، و لا يقطع تتابعـه إلا مقتطفات استرجاعية لا تؤثر على السير التتابعي للسرد ، خاصة أن الرواية تضم مجموعة حكايات تجمعها شخصية واحدة "الراوي/البطلة" ؛ لتكون بذلك رواية مهلهلة البناء تعتمد في لم أشتاتها فقط على ساردة قريبة من الشخصيات ، وتحاول أن تؤثر في الأحـداث مـن خلال صنع شخصيات معادية لها "الشخصية الضد" ،ولا تمثل سوى وجهة نظر الراوية منها بنعتها بصفات عدائية يمكن أن يكتشفها المسرود له دون التعبير عن وجهة نظرها صراحة ، سواء كان بتصوير موقف العمة "بهيجة" و "هند" من والدة البطلة ، أو تصوير موقفها مـن الفتاة التي تقوم بمغازلة ابنها إذ استغرق هذا الموقف الذي كانت فيه البطلة جزءاً متحركاً في السرد ما يقارب الفصل الرابع ، وإن كان تصوير موقفها العدائي من أخي زوجها إسماعيل موفقاً إلى حد ما ؛ لأن حل العقدة في السرد فاجأت المسرود له بتلاعب الساردة بـالزمن السردي ؛ لينقص وجهة نظرها العدائية في هذه الشخصية "إسماعيل" .

ويختزل **الفصل الخامس** آمال البطلة في أن يحقق الله لها أملها في أبنائها الذين يذكروهما بزوجها حمزة ، وخاصة عدنان ، ويبدأ تحرك السرد هادئاً حتى يقترب من نقطـة التـأزم الدرامي ، فعدنان خرج من التجربة السابقة في الفصل الرابع قوياً صلباً (١) ، حتى أصبحت والدته "البطلة" تعتمد عليه في تزويج إخوته ، فأصبح من بداية هذا الفـصل "الخـامس" في موضع اختبار لرجولته وقوته ، و أول هذه الاختبارات تحديد موقفه من راغب المتقدم لخطبه أخته راجية .

---

(١) السابق ، ص : ٩٨ .

وتبدأ الساردة باختلاق قصة تبدو حقيقية وسابقة لوقتها " الزمن الواقعي " ، ولكن السرد بطبيعته يقبل مثل هذه التجاوزات ، فيجعل الساردة وكأنها لم تكن تعلم بما يقوم به ولدها لاكتشاف حقيقة الخاطب " راغب " ، وهذه القصة المختلفة عن راغب في جمعه أمواله من مهنة التسول في الشوارع تبني / تهيء لتزويج " راجية " من ابن عمتها " مهند " ، فكما تقول الساردة : " خابر عدنان راغباً معتذراً بلا أسف أو تردد ، وأحسست بالراحة ... الحقيقة على مرارتها أفضل من التردي في أمل كاذب .

المهند ولدي .... كتاب مفتوح ، أعرف طفولته وصباه ، أعرف أخلاقه وطباعه ، وكل شيء عنه ، فلا زيف ولا خداع ، حقيقة أن والده شبه معدم ، ولكن ما كانت ستفعل راجية في كنف ثري يمتهن التسول .. ! "[1] .

وفي نهاية هذا الفصل تحاول الساردة مفاجأة المسرود له بأن عدنان أساء الظن ، ولم يكن (راغب) سوى محرر صحفي تنكّر في شخصية شحاذ متسول ؛ ليعمل تحقيقاً صحفياً مصوراً [2].

وفي الجزء الأول من الفصل السادس تحكي الساردة حادثة السرقة من منزلها لتعود بذلك من جديد إلى الاستطراد متوهمة أنها تصنع بذلك نمطاً سردياً متقطعاً ، وهي في حقيقة الأمر تصنع أنماطاً سردية متراتبة عبارة عن حكايات متفرقة لا يربطها سوى شخصيات واحدة يزيد عددها مع زيادة الأحداث المترتبة ، وكأننا أمام مسلسل" مرايا " بشخصياته الواحدة وحلقاته المختلفة ، والفرق بينه وبين مسلسل " آدم يا سيدي " أن الحلقة الأخيرة في المسلسل الثاني تضم الحلقات السابقة في إطار واحد .

وفي الجزء الأول من الفصل السابع تطل صورة ابنة أخت زوج البطلة مع خلفية ترسم الضياع الذي تعيش فيه ، وكيف كان للبطلة دور في إنقاذها مما هي فيه ؛ لتدلل الساردة على حبها لزوجها حتى بعد موته ، وردها الإساءة بالإحسان .

وفي الجزء الثاني من هذا الفصل تعود الساردة إلى نطاق عائلتها الصغيرة ؛ لتذكّر المتلقي بأنه بقي من أولادها ، رانية التي لابد أن يكون لها أيضاً دور في بناء الأحداث لقربها من الشخصية الساردة ، وكأن تأخر دورها جاء نتيجة أنها أصغر أولادها سناً ، وفي نهاية هذا الفصل تعود الساردة إلى حكاية الفتاة التي قامت بمغازلة ابنها ، وتواصل الحديث عنها

---

(١) السابق ، ص : ١٠٤ .

(٢) السابق : ص : ١١٨ .

في الفصل الثامن[1] . وقد استفادت الساردة من الاسترجاع في رسم الموازنات بين حاضر الشخصية ، وإن لم تكن هي وبين الماضي المقصور عليها .

فعلى سبيل المثال : تنظر الساردة في الجزء الثاني من الفصل السادس إلى علاقة أمها بزوجة أخيها " حسناء " ويحرضها حرص والدها على مراعاة مشاعر " حسناء " على استرجاع " الشخصية الضد " والدة زوجها ومعاملتها السيئة لها .

وتحاول الساردة بين الحين والآخر إيهامنا أن ما يسرد عبارة عن مذكرات ، وكان هذا دليلاً على أن هذا السرد ليس إلا استرجاعياً [2] ، ولكنه وإن كان في حقيقة الأمر يقوم على الاسترجاع فهو في السرد لا يدل على ذلك إلا في مقاطع قصيرة استلزمها السرد بضمير المتكلم . ولو أننا صنّفنا هذه الرواية تحت روايات السرد الاسترجاعي ، لحكمنا بذلك على جميع الروايات بضمير المتكلم بالانتماء إلى السرد الاسترجاعي .

وفي نهاية الفصل الثامن يصل الحدث الرئيس إلى التأزم الدرامي ؛ ليكون بداية لحل العقدة الرئيسة في السرد . وتأتي لحظة التنوير حاملة مفاجآت تبدأ بتغير موقف الساردة من الشخصية الضد " إسماعيل" ، وتحولها من عدائية إلى إنسانية تحمل متناقضات موجودة في كثير من البشر العاديين ، وتنتهي باستخدام الكاتبة أسلوب الرسائل الذي فاجأتنا به بعد انتهاء المسلسل السردي ، لتكون هذه الرسائل ملحقاً خاصاً تعبر به الكاتبة عن رغبتها في توظيف فن الرسائل داخل الرواية ، وإن كان يخرج بها إلى الاستطراد المقحم .

وبما أن هذه الرواية جاءت متأخرة عن الروايات السابقة للكاتبة فقد كان من الأولى أن يكون بناؤها الفني أكثر إحكاماً من روايتيها السابقتين "غداً أنسى" و "لا عاش قلبي"، لكن التحليل الفني لهذه الرواية "آدم .. يا سيدي" يثبت العكس ، فالكاتبة أنهكت بتوظيف التقنيات الحديثة وتسريع الزمن.... ونسيت الاهتمام بإحكام البناء والوقوف بالتفصيل عند مفاصل السرد ، فهي على عادتها في رواياتها السابقة تميل إلى انتهاج الأساليب الحديثة في السرد الروائي ، مثل روايتها الأولى "غداً أنسى" التي جاءت في حقبة تاريخية متقدمة أثبتت تميزها في استخدام السرد الاسترجاعي ، وأنه لم يبدُ مقحماً في الرواية كما هو الحال في "آدم .. يا سيدي" .

---

(١) السابق ، ص : ١٧ .

(٢) انظر على سبيل المثال ، ص : ١٨٤ ، ١٨٥ .

وكذلك رواية "لا عاش قلبي" التي حاولت فيها أن تنتهج أسلوب السارد المتعدد الأصوات وأخفقت في ذلك ، لأنها أوقعت روايتها في صفة الشكلية ، وأصبح المتلقي بدلاً من ذلك أمام راوٍ متعدد الأشكال دون قيمة تذكر لهذا التعدد ، وبالأسلوب نفسه حاولت توظيف السرد الاسترجاعي هروباً من السرد المتسلسل ، ولكن ذلك التوظيف لتقنية الاسترجاع بدا أقرب إلى أسلوب الحكاية الشعبية التي تحكي تجربة مَعِيشةً في الماضي ، ولم تفرقها عنها إلا بالصورة الشكلية لشخصيات متنوعة تحكي تجربتها بنفسها .

وفي هذه الرواية "آدم يا سيدي" سارت الكاتبة على نهجها السابق في تبني تقنية الاسترجاع ، ولكن بطريقة أضعفت البناء كما مر سابقاً ، ولو أنها اعتمدت بصورة كلية على السرد المتسلسل و إن بدا تقليدياً لكانت أقرب في سردها لهذه الرواية إلى البناء المحكم كما حدث مع رواية "ثمن التضحية" لحامد دمنهوري ، فبالرغم من أن بعض النقاد يلومون الكاتب ويأخذون عليه عدم استخدام السرد الاسترجاعي في رواية أحداثه ، فإن هذه الدراسة لبعض الروايات التي لم توائم بين نظام الحكي والزمن السردي ، مثلما جاء في رواية "آدم .. ياسيدي" ورواية "عيون على السماء" تعطي مبررا للدمنهوري في الاعتماد على السرد المتتابع .

والحق أن كتّاب المرحلة الأولى عندما لجؤوا في مرحلة متأخرة إلى السرد الاسترجاعي وقفوا حائرين أمام اختيار التوظيف الفني الأفضل ، فيلاحظ في رواياتهم الحديثة التزعزع بين ما ألفوه في مرحلة سابقة في كتاباتهم ، وبين ما يقرؤونه من مستجدات في السرد الروائي المعاصر مما أثر في توظيف أفكارهم في البنية الروائية ، فبدت غير واضحة و مشتتة لا تتبنى زاوية رؤية محددة ، أو وجهة نظر ثابتة .

ولو أن هؤلاء الكتاب – في اعتقادي – ركزوا على نوع واحد من السرد سواء كان السرد التسلسلي أو الاسترجاعي ، لما وقعوا في هذه الحيرة والضعف في البناء.

ويذهب بعض الدارسين إلى أن هناك روائيين سعوديين يشار إليهم بالبنان مثل: "إبراهيم الناصر" و"أمل شطا" ، لقدرتهم على إنجاح رواياتهم سردياً ، وإن لم يكن البناء الفني محكماً فهو بأي حال لا يعد ضعيفاً .

وبدلاً من التطور الطبيعي للأديب في استخدام أدواته لتطوير بنيته السردية ، فإن التطور اقتصر فقط على استخدام الأدوات دون الاستفادة منه في إحكام البناء . بمعنى أن الروائي قد يجذبه استخدام تقنية سردية مثل "الاسترجاع" ، وينسى أن هذه الأساليب السردية هي نوع من التلاعب بالزمن ليس من السهل توظيفه بنجاح ؛ إذا لم يحسن الروائي الغوص في العمق الإنساني لشخصياته ، وجعلها مؤثرة في حركة الزمن وسيره إلى الخلف أو إلى الأمام ، ومتى يحسن الوقوف عند اللحظات الزمنية بالتفصيل ؛ لتعليل مالا يمكن أن يراه القارئ في الزمن الواقعي ، ومتى يجب أن يمر مروراً سريعاً ، ويختصر الأحداث غير المهمة ..

ب- السرد الاسترجاعي

يحضر السرد الاسترجاعي في نمطين أو نسقين هما النسق الزمني المنقطع ، والنسق الزمني الهابط ، وسمي الأول النسق المنقطع زمنياً ؛ لأنه يمزج بين الصاعد والهابط ، مرة إلى الأمام (المستقبل) ومرة إلى الوراء (الماضي) مثل رواية "غيوم الخريف" لإبراهيم الناصر ، ورواية "غداً أنسى" لأمل شطا ، ورواية: "وجهة البوصلة" لنورة الغامدي .

أما النسق الثاني (الهابط) زمنياً ، فيطلق على الراوية المعتمدة على الاسترجاع من بدايتها إلى نهايتها ، وهي غالبا تكوّن نسقاً زمنياً دائرياً مثل رواية : "القارورة" ليوسف المحيميد، ورواية "أنثى العنكبوت" لقماشة العليان . ولعل السرد الاسترجاعي ظهر بقوة مع معاني الانعتاق التي قصد إليها نيتشة.

وقبل الحديث عن هذا النوع من السرد الاسترجاعي ، في الرواية السعودية لابد من التفريق بين الاسترجاع العفوي للذكريات ، وبين تيار الوعي ، فالأول يسمي منهج التداعي الحر ووسيطه تداعي الأفكار أما الثاني فيتخذ أربعة أشكال :

- المونولوج المباشر .
- المنولوج غير المباشر .
- الذهنية المتعلقة بالدراما التي تختلط فيها الأصوات .
- الانطباعية الحسية المتصلة بالرمزية والتصويرية (١) .

وترى أحلام حادي أيضاً أن السرد الاسترجاعي يتمثل في ثلاثة مناهج هي : منهج التحليل الداخلي ، ومنهج تيار الوعي ، بالإضافة إلى منهج التداعي الحر (٢) .

وإذا كانت هذه الباحثة استشفت هذه المناهج و الأشكال من السرد الاسترجاعي في القصة السعودية القصيرة ، فلا أظن ذلك من الواضح في الرواية السعودية " ولما تكد تبدأ بعد دراسة تاريخ هذه الصفات وتفشي ظلالها في جميع الآداب الحديثة : فالمناجاة

---

(١) أحلام حادي ، " جماليات اللغة في القصة القصيرة " ، (ط ١ ، ٢٠٠٤م) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، ص : ٤٠.

(٢) نفسه .

الشكسبيرية إحدى أسلافها ، وشترن سلف آخر ، بعد أن طبق آراء لوك على قضية التداعي الحر للأفكار ؛ كذلك فإن " التحليل الداخلي " ، أي : تلخيص الكاتب لحركة تفكير الشخصية ومشاعرها ، سلف ثالث " (١) ، ويمكن القول إن الروايات السعودية في المرحلتين الأولى و الثانية اعتمدت في معظمها على النهج الأول والثاني في السرد الاسترجاعي.

و لم يظهر المنهج الثالث بوضوح إلا في الروايات السعودية المعاصرة . ففي رواية حامد دمنهوري "ثمن التضحية" كانت مقاطع السرد الاسترجاعي تأتي بشكل عفوي ، وهو ما يسمى بالتداعي الحر مثل : تساؤل الأب في سره عن قدر ولده أحمد ، فيقول: " هل قدر لي في المجهول شيء جديد ؟ لقد عاش لي أحمد بعد أخويه محمود و محمد اللذين أودعتهما الثرى في ظروف أذكرها بأحداثها الأليمة ، لقد عفى الزمن على تلك الأحداث ، والتأمت جروحها ، وإن تركت أثرها ذكريات أليمة قاتمة . ولكن ما لهذه الأشباح تتوارد أمامي الآن !... " (٢) . أما جُل هذه الاسترجاعات فقد أنشأها ذاكرة البطل "أحمد" ، مثل: ((كانت تلك الليلة هي بدء صحوة بعد ثلاث ليال قضاها في غيبوبة متقطعة ، لايعي من الحوادث حوله شيئاً ، تلتها أربع ليال أخرى ، أخذ خلالها يتماثل إلى الشفاء في بطء ، طافت تلك الحوادث على ذاكرته وهو في مقعده بالفصل ... " (٣).

" كما أحس وهو في وقفته بدقات قلبه العنيفة المتتالية مما ذكره باليوم الأول عندما رآها لأول مرة ، تقف أمامه على باب مسكنها .. " (٤).

" منذ عام أو أقل عندما رأى "فايزة"على باب مسكنها ، دون أن يعرف اسمها ، ومنذ اكتشاف الشبه الكبير بين سماتها وسمات ابنة عمه "فاطمة"على اختلاف قليل في اللون..." (٥).

وقد يتخللها الاسترجاع المنظم بواسطة التحليل الداخلي فيأتي بمثابة تحليل لأفكار الشخصية وتعليل لأفعالها كما في المثال السابق ، وكذلك قوله : " رج صوته متخاذلاً في وجل وخوف ، فسوف يجيب عمه على تساؤله بغير الحقيقة . سيكذب ويختلق عذراً لسهره

(١) رينيه ويلك : " نظرية الأدب " ، ص : ٢٣٦ .

(٢) حامد دمنهوري " ثمن التضحية " ، ص : ٨٦ .

(٣) السابق : ص ١٢٢ .

(٤) السابق : ص ٢٦٠ .

(٥) السابق ، ص : ٢٦١ .

الذي أضناه ، وعهده بالكذب منذ زمن بعيد ، زمن الطفولة ، حينما كان يختلق الحـــوادث في ذهنه ، وهو عائد إلى المترل قبل آذان المغرب ممزق الثياب ، مشوه الوجه بتراب الأزقـــة والشوارع ، وتقابله أمه على باب المجلس ، ويقف هو على الدرجة السفلى، ويسرد الحادثة المختلقة في يسر وسهولة .." [1] .

وهذا الاسترجاع أيضاً بمثابة التحليل الداخلي لأفكار الشخصية وتبرير لأفعالها ، وإن كان استرجاعاً بعيد المدى إلا أنه يعطى تصوراً نفسيا يبدو حقيقياً لما يعكسه زمن الطفولـــة على تصرفاتنا في الكبر .

(١) السابق ، ص : ٩٠ .

النسق الزمني المنقطع :

يتشكل الزمن الاسترجاعي بوضوح في الثلث الأخير في رواية "عذراء المنفي"(١) لـــــ "إبراهيم الناصر" (٢) ، خاصة مع استخدام ضمير المتكلم في السرد.

فتروي البطلة "بثينة" من بداية الفصل الثامن عشر مأساتها مع الرجل قائلة : "وســـرح بي الخيال بعيداً فاستسلمت لانثيال الخواطر حتى نسيت وجودي تماماً .. فمنـــذ أســـبوعين مضيا كانوا ثمة في غرفة الاستقبال يتكلمون بصوت مرتفع ، إنهم أعمامي وأخوالي.. جاؤوا إلى أبي ليزجوا أنفسهم في مسألة لا تعني أحداً سواي"(٣) .

وكما يظهر ، فإن الاسترجاع هنا محدد بأسبوعين مما يدل على رغبة السارد الحقيقي "المؤلف" في توظيف هذه التقنية الزمنية بأبعادها المتنوعة في السرد من " استرجاع محـــدد " قريب المدى بالأيام والأسابيع ، أو بعيد المدى بالـــسنوات و الأجيـــال ، وقـــد يكـــون " استرجاعاً غير محدد " قريب المدى كما في المثال التالي : " ولاحظت في طريقـــي الـــبلاط الصقيل (...)؛ فتذكرت بعرفان أيادي الصديقات اللائي وفدن حينما علمن بالنبأ الـــسار مشمرات عن سواعدهن فطفقن يكنسن الغرف والممرات والأروقة ... "(٤) . فهو غير محدد بدقة في النص ؛ ولكن نعرف زمنه من السياق ومن الأحداث .

وقد يكون " الاسترجاع غير المحدد " بعيد المدى مثل قول الساردة : "لقد تعلمنا منذ طفولتنا أن نحب أزواجنا باعتبار أن لا مفر من حب إنسان كي لا تخلو حياتنا من حكايـــة حب يتيمة .. " (٥) .

---

(١) عذراء المنفى : (ط١ ، ١٩٧٧م) نادي الطائف الأدبي ، الطائف ، وتدور أحداث هذه الرواية في مدينة جدة ، ومحورها بطـــلان "زاهر" صحفي مثقف ، و "بثينة" فتاة مثقفة درست في لبنان ثم عادت إلى بلدها لتعمل في مؤسسة صحفية يديرها والـــدها ، وفي هـــذا المكان يتعرف عليها "زاهر" ويعجب بها ، و يصف الكاتب الحي الشعبي القادم منه "زاهر" وطريقة عيشه البسيطة ، وفي المقابـــل يـــصف البيت الراقي الذي تسكنه البطلة ـــ على لسانها – ومع هذا التفاوت الطبقي إلا أنهما يقترنان بفعل الاشتراك الثقافي ، ولكـــن في الثلـــث الأخير من الرواية تصارح "بثينة" "زاهر" بوجود قصة حب أثناء دراستها في لبنان ، ويعيش البطل في دوامة من بعد الـــزواج ، الـــشكوك تنهي علاقتهما .

(٢) إبراهيم الناصر الحميدان : ولد بالرياض عام ١٣٤٩ هجرياً ، وتلقى تعليمه جنوب العراق حتى حصل علي الشهادة الابتدائية عـــام ١٣٦٦ هجرياً ، عمل في أعمال متنوعة مثل كاتب حسابات عند أحد التجار ، ثم عمل في وظائف حكومية من وزارة الـــدفاع حيـــث عمل مدير المستشفى العسكري .....الخ ، بدأ نشاطه الفكري عام ١٣٧٨ هجرياً .

(٣) إبراهيم الناصر : "عذراء المنفى" ، ص ٨٩ .

(٤) السابق : ص ١٠٠ .

(٥) السابق : ص ٩٥ ، انظر أيضا علي سبيل المثال : ص ١٠٩ ، ١٢٠ .

ويكتسي هذا الاسترجاع بعداً تاريخياً اجتماعياً خاصةً أنه بعيد المدى مما أسهم في تفسير إحدى العادات المتكونة جراء هذا الزمن البعيد المشحون في الذاكرة ، وذلك ما جعل الساردة تتحدث بذاكرة جماعية دللت عليها (بـنا الدالة على الفاعلين) " أستمع إلى هذا الزمن الموسيقي القادم من البعيد في ذاكرة جماعية تحاكي عظمة السكون" : أثقال السنين السوداء تلبدت في كل جارحة ورجا .. الجبال شاخت من فرط ما حملت من الأدران .. والبحار زفرت غضبها رشيشاً مزبداً ، والضباب يلفظ بصاقه كل صباح حتى استوي أمامه الليل والنهار .

وادلهمت الخطوب تبغي نسيان كل آلام العصر" (١) .

فهذا السرد استرجاعي لزمن عام لا يختص إلا بوصف للطبيعة وهو زمن شاعري متأثر برؤية السارد وحالته النفسية .

أما المثال الآتي : "وارتدّ بي الخيال إلى سنوات خلت حيث تجربتي الحقيقية في الحياة ؛ دراستي ومراتع صباي،حبي الطاهر،رفيقاتي في المعهد؛ رحلاتنا إلى أعالي الجبال المكللة هاماتها بالندف الثلجي ،الأزقة الكثيرة الالتواء ؛ الحدائق الغناء ؛ النادي الرياضي المخصص لنا.

كانت أيامي تلك دُنيا حقيقية ينطلق فيها المرء على سجيته ؛ وهمست بكل ما جاش في ذهني إلى شريك حياتي وأنا أنظر إلى الأفق البعيد بألوانه القزحية المهيبة ، وتكاد الرهبة تحثني على أن أجثو على قدمي ألتمس لأيامي القادمة استمراراً لصباي الذاهب ؛ و لم أخف على "زاهر" شيئاً مما مر بي ، أو حادثاً يذكرني بسعادتي المبتورة .. " (٢) .

هذا مثال لسرد استرجاعي عن زمن خاص حمل خصوصيته بنسبته إلى البطلة وتحركها في ظله ، وإن كان بعيد المدى غير محدد ؛ لكنه غير معمم ، أي لا يمكن أن يشحن في ذاكرة جماعية .

وكما هو واضح من الأمثلة السابقة في رواية "عذراء المنفى" ، فإن المؤلف يميل إلى منهج التحليل الداخلي (٣) في توظيف الاسترجاع عند البطلة الساردة . وهذا التحليل الذي تقوم به الساردة يجعل للاسترجاع وظائف مهمة في السرد الخاص بالرواية ؛ فهو يكشف نفسية

---

(١) السابق : ص ١٠١ ، ١٠٢.

(٢) السابق : ص ١٠٤ .

(٣) التحليل الداخلي : هو استرجاع منظم يتدخل فيه المؤلف .

البطلة ويعلل الأزمة التي تعيشها في ظروف بيئة غنية بالعادات و التقاليد الموروثة عبر الذاكرة الجماعية .هذا بالنسبة للاسترجاع البعيد المدى .

أما الاسترجاع المحدد فهو لا غنى عنه بأي حال من الأحوال ؛ لأن الحياة التي تعيشها شخصيات الرواية ، وتعاصر أحداثها ليست في الحقيقة سوى زمن محدد يتحكم به الروائي عن طريق تقنية الاسترجاع ، إذ لا يمكن للسارد أو الساردة قص جميع الوقائع و الأحداث في كتاب لا يتجاوز مائتي صفحة ؛ دون أن يستعين بالسرد الاسترجاعي لسد الفراغات السردية أو لتعليل حادثة تمر بها الشخصية في زمنها الحاضر.

أما الروايات السعودية المعاصرة فقد انتحت في الغالب منهج تيار الوعي [1] في توظيف الاسترجاع ؛ وخاصة الروايات التي اعتمدت على تقنية الاسترجاع من بداية الرواية إلى آخرها .

وتوزعت هذه الروايات بين نمطين أحدهما النمط المتقطع للاسترجاع ، والآخر النمط الهابط للاسترجاع ، بعكس السرد التتابعي الذي يعتمد على نمط واحد ، وهو النمط الزمني الصاعد .

والنمط الزمني المتقطع هو الذي يراوح بين الهابط والصاعد مرة إلى الأمام ومرة إلى الوراء مثل : رواية "غيوم الخريف" لـ "إبراهيم الناصر" ، ورواية "وجهة البوصلة" لنورة الغامدي .

ففي رواية "غيوم الخريف" [2]. لا يتنبه الكاتب إلى أهمية السرد الاسترجاعي في تصوير التحولات الاجتماعية في بيئته ، ويصبح أكثر تمكناً في إمساك خيط الرواية الاسترجاعي من البداية إلى النهاية ؛ خاصة بعد أن نجح في تجربة هذا النوع من التوظيف في رواية "عذراء المنفى" .

فمن بداية الرواية يقفز السارد بين الحين والآخر من اللحظة الحاضرة إلى الزمن المسترجع ، وكأن الزمن الحاضر ليس سوى الجسد في "اليونان" ، والمسترجع هو العقل

(١) تيار الوعي أو اللاوعي : هو مونولوج مباشر أو غير مباشر قد تختلط فيه الأصوات ، وتصل إلي الرمزية والتصويرية .

(٢) رواية "غيوم الخريف" : نادي القصة السعودي ، الرياض ، ط ١ ، ١٩٨٨م . ١٥١ صفحة ، وتدور أحداث هذه الرواية بين الرياض و اليونان ، ويمسك بأحداثها شخصية محورية "محيسن" وهي تحكي قصة رجل أعمال يسافر إلي اليونان وبصحبته صديقه "سلمان" ثم وفي هذه البيئة الأجنبية يمارسان جميع أنواع اللهو ، وتبرز شخصية "سوزان" الأجنبية التي تبادل "محيسن" الإعجاب ، وتمارس معه جميع أنواع المحظورات في بلده ، وفي نهاية الرواية يخسر محيسن تجارته ويعود إلي بلده وزوجته وابنتيه نادماً علي ما قام به .

الباطني في بيئة السارد ، بل كأن الحاضر ليس سوى محفز للسارد على رسم الزمن المسترجع من خلال الموازنة بين مكانين . راقب قوله – على سبيل المثال – من مطلع الرواية : " تنبه إلى انصهار زوجين ذابا في قبلة طويلة فراح يرمقها وقد شده هاجس قديم حين خفق قلبه بحب فتاه ذات قوام حريري ؛ فأحدثت عاصفة عنيفة في حياته كادت تمزق شراعه وتقذفه إلى المتاهات " (١) .

استخدم الروائي ضمير الغائب في السرد الاسترجاعي ، مع أن السارد بضمير المتكلم هو السائد في منهج تيار الوعي ، إلا أن ضمير الغائب هنا ليس إلا نائباً عن الشخصية في العملية السردية ، وهو ما أسماه تودورف (أنا الراوي الغائب) .

فالسارد في رواية " غيوم الخريف " لا يسترجع الأحداث الماضية إلا من ذاكرة الشخصية المحورية "محيسن " الذي يوظف في المظهر الخارجي ضمير الغائب " هو " فيبدو ملتبساً نمط السرد التقليدي ؛ وهو ما يطلق عليه (روبرت همفرى) المونولوج الداخلي غير المباشر (٢) ؛ ويعني " استخدام ضمير الغائب بدلاً من ضمير المتكلم ؛ حين يكون ضمير الغائب مجرد قناع للمونولوج الذي يستخدم ضمير المتكلم "(٣).

ومما يدعم هذا القول افتتاح السرد بالاسترجاع ، مما يدل على أن الزمن الماضي في الرواية قادم من ذاكرة البطل "محيسن" ، كما في المثال السابق عندما قرن المسترجع بهواجس البطل ، أو كما في المثال الآتي عندما التهب خيال "محيسن" باللحظة الحاضرة ؛ فارتد به إلى الخلف من بؤرة رؤيته هيئات مجموعة من الشبان من ذوى السحنات السمراء في البلد الغربي "اليونان" وذلك ما جعله يستذكر هيئته في الزمن الماضي المرتبط بموطنه "السعوديه" لتبدأ الموازنة المتحققة بواسطة "أنا الضمير الغائب" .

فهؤلاء الشبان ذوو السحن السمراء يرتدون ملابس قصيرة ويضعون سلاسل الذهب حول رقابهم . وبالرغم من تأفف "محيسن" من منظرهم ، فهو يتمنى في دواخله أن يعود إلى مثل سنهم . وعند هذه اللحظة يرتد به الخيال إلى الوراء ، فيتذكر ثيابه الكالحة ، وقد كان وقتها يقيم في منزل طيني خرب بالقرب من حارة "العود" وسط الرياض ، ويكافح من أجل القوت بستمائة فلا يصيب منه إلا القليل . وهكذا يستمر السرد الاسترجاعي بالتوالد بدءاً

---

(١) إبراهيم الناصر : "غيوم الخريف" ص ٧ .

(٢) د . سلمان قاصد : "الموضوع والسرد" ، الأردن ـــ إربد ٢٠٠٢ ، ص ٣٤٨ .

(٣) انظر : روبرت همفرى "تيار الوعي في الرواية الحديثة" ، ت . محمود الربيعي ، دار المعارف ، ط ٢ ، ١٩٧٥ م ، ص ٤٨ .

من منظر شبان يستحث البطل "محيسن" إلى العودة إلى ما كان عليه وهو في سنهم ثم ينتج عنه تذكر ثيابه الكالحة مقارنة بثيابهم ، ثم تتناسل فكرة أخرى من استرجاع هذه الثياب وهي المشقة التي كان يعانيها أبناء بيئته في سبيل الحصول على قوت يومهم ، ويتوالد عنها تذكر البيت الطيني الخرب ثم تستولد هذه الذكرى ذكريات أخرى تتجمع في البيئة السعودية من وصف للأحياء القديمة التي يقع بقربها البيت الطيني الخرب . وهذا يستدعي تذكر مشكلات الفقر والحشرات المعتدية عليهم . وبالتالي ذكر وسائل العلاج في الزمن الماضي .....الخ[١] .

والعديد من الأمثلة التي يقرنها السارد بالهواجس تارة ، وبالخيال تارة أخرى كما سبق، أو بالذكر الصحيح لفعل التذكر كما في قوله : "وتذكر أنه تعرف على العديد من الأشخاص ممن كانوا يعيشون في الدول العربية ..." [٢]، وقوله : "وتذكر تجربته السابقة منذ عدة سنوات حين دخل في مشاركة مع أجنبي ..." [٣]. يغلب وجود القرائن اللفظية للاسترجاع مما يدل على أن هذا الضمير الغائب ليس في الحقيقة ليس سوى مظهر خارجي ومجرد نائب عن الشخصية "محيسن" ، أيضاً مما يقوي هذا الرأي اللغة الانفعالية في الاسترجاع ، وهو ما يميز السارد المشارك ، أو الراوي بضمير المتكلم . فتجد السارد بضمير الغائب في رواية "غيوم الخريف" ينفعل عندما يتذكر حاله في بيئته ، وكأن الشخصية "محيسن" بذاتها : "كانوا يعيشون بالأزقة القذرة بين الحشرات و الكلاب الضالة "[٤] ، "عندما كان يزرع الشوارع القذرة يومياً " [٥]، "كم أرهقه هذا الركض اللاهث..."[٦].

لكن لماذا لجأ الكاتب إلى المونولوج الداخلي غير المباشر في السرد الاسترجاعي ، و لم يستخدم المونولوج المباشر ؛ خاصة أن ضمير المتكلم هو الأقرب إلى نفسية الشخصية الواقعة تحت تأثير المسترجع؟!!

لعل السبب يكمن في أن الروائي رغب في مواقع قليلة من الرواية ــ في تصوير الزمن الحاضر في البيئة السعودية ، بعيداً عن زاوية رؤية البطل "محيسن" مما قد يصعب إستراتيجية التنقل بين الضمائر ، لحداثة هذا الأسلوب في السرد الذي ينتج عنه نمط السارد المتعدد .

---

(١) إبراهيم الناصر : "غيوم الخريف" ، ص ٨ ــ ١٠ .

(٢) السابق : ص١١ .

(٣) السابق : ص٢٢ ، انظر أيضا علي سبيل المثال ص ٤٨ ، ٤٩ ، ١٣٦ .

(٤) السابق ، ص : ٢٥ .

(٥) السابق : ص٥٧ .

(٦) السابق : ص ٣٩ .

فعلى سبيل المثال يصور السارد من الخلف زوجة البطل "محيسن" وأبناءه وهو بعيد عنـــهم ، لينقل بحياد معاناة الأسرة المغترب عنها عائلها[٤]. وهذا التصوير البعيد عن نطاق رؤية البطل لا يكون إلا في مواطن نادرة لا تسوغ عزوف الكاتب عن الاعتماد على المونولوج المباشـــر في السرد الاسترجاعي لهذه الرواية .

وقد لاحظ المروي له أن السارد يلجأ في أكثر الأحيان إلى السرد الاسترجاعي بعيـــد المدي ، وهذا تحكمه طبيعة الرواية المنصبة في فلك رسم التحولات الاجتماعية في المملكـــة العربية السعودية ، بالإضافة إلى البعد التاريخي ، وإن كـــان نـــادر الظهـــور في الروايـــة : "الصحراء تذكره أيضا بالرجال الأشاوس ، وبصهيل الجياد التي التحمت فوق ثراها تلـــهث عطشاً ، وهي تضرب ذات اليمين وذات الشمال مطاردة أو ملتحمة في معركة .. مدافعـــة عن الأرض أو غازية لها (...) من تلك التلة يستشرف تاريخاً كاملاً بين الأمس و اليـــوم . آلاف السنين تصرمت .. جاء غزاة ومضوا .. ســـادت حـــضارات ثم بـــادت ..." [١]، "الرياض عاشقة الصحراء تفتح ذراعيها لكل الاتجاهات .. إنها صفحة ناصعة قلبها أبـــيض مثل الحليب.." [٢]. وهكذا فالاسترجا ع البعيد المدى ينقل الصورة القديمة للأمكنة المـــشوهة في ذاكرة البطل ، باستثناء التاريخ ، المعبر الأقوى للزمن ،كما في المثالين الأخيرين . فذكري الصحراء وما ضمنته من تاريخ أعمق من نقل تحولات شكلية في المكان ؛ جعلت الكاتـــب يتخفف من أسلحته الهجومية على الزمن المسترجع ، بل ألهمته شاعرية ترقى باللغة السردية بفعل هذا الزمن الموغل بالقيم . وهذا لا يعنى خلو الرواية من الاستنكارات قريبة المـــدى في البيئة السعودية ، والتي تسهم بدورها في رصد التغيرات الحضارية لتشكيل الصورة الحديثـــة للبيئة السعودية ، ومدى النقلة السريعة في تقدمها العمراني .

فـــ "محيسن" : "عندما خلا إلى نفسه في السرير هاجمته هواجس غريبة .. الازدواجية التي يعيشها ، والمستقبل المجهول ؛إنه يقطن فيلا من طابقين تقع على شوارع رئيسية تحيط بها حديقة كبيرة ، وقد جهزت بكافة المستلزمات الحديثة من تكييف مركزي ، إلى مقـــسم هواتف ، إلى بوابات تفتح بالكهرباء ..."[٣] . ولا يقتصر الاسترجا ع قريب المدى علـــى البعد الاجتماعي كما في المثال السابق ، بل إن البعد الإنساني والنفسي كان له أيضاً دور في تحفيز ذاكرة الشخصية المحورية "محيسن" : "لاح له من بعيد وجه ابنته وهي تعاني ســـكرات

(١) السابق ، ص : ٨٧ ، ٨٨ .

(٢) السابق ، ص : ٨٨ .

(٣) السابق : ص ٤٥ .

الموت .. كانت رقيقة العود بيضاوية الوجه (...) تعابث أباها ولا تكف عن التعلق بثيابه كلما شاهدته يهم بالخروج من المترل . وحين كبرت قلـــيلاً زاد تعلقهـــا بأبيهـــا ..." (١) بالإضافة إلى تمثيل هذه الاستنكارات قصيرة المدى للبعد الكوني ، كما في قوله : "الهجمـــة الغيمية التي استقرت في المدينة منذ ثلاثة أيام فأشبعتها مطراً وصقيعاً ..." (٢).

ويبدو أن العنوان أيضاً يعطي انطباعاً أولياً عن تأثير الزمن على بطل الرواية "محيسن" ، إذ يصبح الزمن في إطار المحسوس بنسبة الغيوم إلى الخريف ، لأن هذه الغيوم تغذي ذاكـــرة الراوي لتحفزه على السرد الاسترجاعي بين الحـــين والآخـــر ،حـــتى اللحظـــة الحاضـــرة للبطل"محيسن"تتحول إلى زمن ماضٍ بمجرد مروره عليها.و يستمر هذا الخريف المـــصحوب بالغيوم التي لا تفارق"محيسن" حتى نهاية الرواية ، مع أن الزمن السردي في الرواية يتحول في الصفحات الأخيرة إلى فصل الشتاء.

من هنا يتضح الخط المتقطع في الرواية من ارتداد إلى الخلف ، ثم عـــودة إلى الأمـــام بحركة تشبه (المد و الجزر) كما في الاسترجاعات السابقة المتقطعة،فبين كـــل اســـترجا ع و استرجا ع آخر يقع الحاضر المتمثل بالبيئة اليونانية ، وهي اللحظة الحاضرة في حياة الشخصية المحورية "محيسن" و الشخصيات المرافقة له سواء كان من البيئة السعودية الصديق"سلمان" ، أو من البيئة اليونانية الحاضرة المتحضرة الصديقة "سوزان" ؛ لكن هذه الشخصيات المرافقـــة في الحاضر ليس لها الحق في الاسترجا ع البعيد المدى القابع فقط في ذاكرة البطل "محيسن" ، كما سبق من أمثلة ؛ أما الزمن الحاضر فشاركته باقي الشخصيات العمل في إطارها. و إن كان السارد في حقيقة هذا الزمن يستخدم أفعالاً ماضية تشعر المتلقي أن الأحداث في زمـــن مسترجع خارج الرواية (استرجا ع خارجي)

كذلك تلعب الاستشرافات (الزمن المستقبل) دوراً بارزاً في إظهار النمط المتمـــوج في السرد الاسترجاعي ، وإن كان نادر الوجود في الرواية ، كما سيتبين في الحديث عن السرد الاستشرافي ، ومن روايات النمط المتقطع في الاسترجا ع رواية "وجهة البوصلة" (٣) لنـــورة

---

(١) السابق : ص ٥٤ .

(٢) السابق : ص٧٥ .

(٣) "وجهة البوصلة" :بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ٢٠٠٣م ،عدد صفحاتها:٢٧٢ ، تدور أحداثها حول امـــرأة اسمهـــا "ميساء" تتعرف على رجل عن طريق الهاتف،و تتخيل فيه النموذج المثال ، لأنه يخاطب فكرها على امتداد الرواية ، ولكنـــها في النهايـــة تصطدم بالواقع وتكتشف أنه مثل غيره من الرجال ، وتتفرع من هذا الحدث المركزي أحداث رئيسية مثل علاقة فضة بالسبتي وعلاقتـــها بثامر وجبر ،وتصوير نموذج المرأة الجنوبية وعلاقتها مع الرجال المتمركزة حول امتهان المرأة وكرامتها .. و بسبب التقطيع الزمني الواضح في الرواية ،فإن هيكلها الموضوعي أيضاً يبدو متشعباً و متغيراً تبعاً لتغير اتجاهات البوصلة.

الغامدي (١) فإيقاع الرواية الاسترجاعي متغير كتغير وجهات البوصلة ؛ فمثلما يتبع مؤشر البوصلة جهة ، وعنوان الرواية يعطي تصوراً ذهنياً مسبقاً حيث يطرح بعداً زمنياً ، فإن الاسترجاع يتبع في وجهته مسار البطلة الذي يحركه جهاز الهاتف ، و كأنه هاتف من الزمن الماضي "المسترجع" فتعيش البطلة اللحظات الحاضرة ممزوجة بالزمن الماضي البعيد المدى ، لكنه ليس مثل رواية "غيوم الخريف" ينصب على نقل التغيرات المكانية والتحولات الاجتماعية ، فالسرد الاسترجاعي في رواية " وجهة البوصلة" يشبه "غيوم الخريف" في النمطية المتقطعة ،لكنه في الحقيقة يختلف تماماً من جهة الهدف من الاسترجاعات ، لأن الاسترجاع في رواية "وجهة البوصلة" يركز على نقل التحولات الإنسانية و الغوص في أعماقها بعيداً عن التركيز على الأمكنة التي قد لا تشكل سوى إطار للنوازع الإنسانية ، وإن كانت تمثل خلفية مهمة لتحقيق هذه الأهداف ، لكنها لم تكن فيما يبدو محور أفكار الساردة.

فمن بداية الرواية تعمل الساردة على مفاجأة القارئ بالحدث دون مقدمات ، فيبدأ بالحوار مباشرة بين الشخصيات "سيدتي" هأنا أهاتفك من جديد لسببين اثنين

أولهما :أنني مسافر غداً ، و ثانيهما : أنني أريد أن أتصل.

- أنت كالمطر..
- أي مطر..
- مطر " أمل دنقل".
- و يترل المطر
- و يغسل الشجر
- و يثقل الغصون الخضراء بالثمر
- ينكشف النسيان
- عن قصص الحنان
- عن ذكريات حب
- ضيعة الزمان

---

(١) نورة الغامدي : كاتبة قصصية لها مجموعة قصصية بعنوان "تمواء"وهي من المنطقة الجنوبية ،و تعمل مديرة لإحدى مدارس البنات.
المصدر :جماعة حوار في النادي الأدبي بجدة.

- لم تبق منه إلا النقوش في الأغصان ...... [1]

و يمكن القول إن الرواية وفقت – إلى حد ما – في اختيار مدخل النص السردي لروايتها ، لأنها تضمنت مقومات الاستهلال في الرواية الحديثة و هي :

"قوة الأشياء و حضورها الفاعل ، العمق الميثولوجي للشعب، البعد الأسطوري للحياة المعاصرة ، الشاعرية الغامضة في الأسلوب ، و حدة الزمن الإنساني.. إضافة إلى العمق الرمزي و الكثافة الواقعية "[2] .

فتظهر من هذه الافتتاحية رغبة الساردة في توظيف الرمزية الشعرية في السرد برغم أنه جاء عن طريق التضمين ، لكنه أعطى بعداً أسطورياً للحياة المعاصرة ، و كثافة رمزية تتحول إلى واقع فيما يلي :

الاستهلال من صفحات ، و كأن هذا المطلع توطئة للذكريات المسترسلة عبر هذه الكلمات الشاعرية المحفزة للعقل الباطني للبطلة ، خاصة أنها تروي بضمير المتكلم.

و تزيد الكثافة الشعرية و الغموض عندما يأتي الاسترجاع الخارجي متلخصاً في كلمة " من جديد" الدالة في مضمونها على أن الشخصية المتحدثة كان يربطها قبل بداية السرد علاقة معرفة بالبطلة ؛ وتبعاً لهذا الاستهلال الرمزي الممزوج بالشعر ، تتوزع المجازات بكثرة بين أروقة الرواية . و لعل أبرز هذه المجازات استخدام كلمة "الحنجرة" حيث تصر البطلة، بين الحين والآخر ، على أن تشهد الحنجرة على ذكريات الماضي ، لأن جهاز الهاتف هو السبب الرئيسي في استثارة الذاكرة ، كما أنه الشاهد العصري المحسوس و الوحيد على اللحظة الحاضرة " نقطة الانطلاق إلى الماضي"

تقول الساردة مستخدمة أقرب الأصوات إلى المتلقي و هو " ضمير المخاطب": " هأنا أشهد حنجرتك على موت لم أشهده ، و على قبر ليس بداخلة سوى كفن محشو بالقطن (...) و حكايات بعمر بلدتنا ، و بطول واديها العظيم (...) ترتجف فيطفئ جور الألم ذلك العنفوان الذي تسكبه حنجرتكِ (...).

– ما الأمر يا فضة ؟

– أشعر بيدك تضغط على شفاي ..

---

(١) نورة الغامدي " وجهة البوصلة " ص ٩ .

(٢) ياسين النصير " الاستهلال الروائي –ديناميكية البدايات في النص الروائي " ، مجلة الأقلام – ع ٢ – م ١ – ١٩٨٦م ، ص ٤٤.

- لكني على ثقة بأن أذنك لا تسمعني..

- ها هو العمر صعد في السنين بعدك ، وهأنا قد وصلت إلى سنك ، و لم أمت[1].

ويبدو أن من أوائل القصص المسترجعة والمؤثرة في نفسية الساردة هي قصة فضة ، لأنها من الحوادث الصارمة في الذاكرة الطفولية للبطلة ، و أول ما يستحضرها أنها الآن وصلت إلى السن نفسه الذي ماتت فيه " فضة" ، فتبدأ الأحداث المسترجعة من هذه النقطة" موت فضة أثناء الولادة" و على إثر هذه اللحظة الانفعالية في العقل الباطني تعود الذاكرة إلى أبعد من ذلك أي فيما قبل موت فضة وملابساتها ، وهو ما يسمى ب"المحذوف المؤجل" ، فقصة "فضة" لا تأتي بها الساردة كاملة من خلال الاسترجاع الأول، إنما تجزئ تفاصيلها على دفعات تبدأ من الزمن المسترجع للأحداث ، ثم الأقدم فالأقدم ؛ وذلك يسمى ب" الاسترجاع المكمل" .

استمع إلى قول الساردة فيما بعد:{ و صاحبها لم يسألني لكنني أستشف أن سؤاله بعض من سؤال " ثامر" الذي قال ببرود وهو العالم الحاضر لموتك :

-كيف ماتت فضة ؟.

-رفعوها إلى الأعلى .. رفعوها أكثر .. أكثر.. لوت عنقها عكس الريح فانحلت الضفيرة السوداء (...)

بعدها "يا فضة" دخلت المرحلة الأكثر سرية ..} [2] .

أيضاً مما يشحن الاسترجاع ، ويحث البطلة على استرجاع الماضي و خاصية قصة "فضة" المشهد الطبيعي: (ربي أين " فضة" لأحدثها .. عن الرعد حين يمطر ضاحكاً ..)

(أفتح كفي وأجمع زخات المطر كلها .. أصبرها في وريقات صغيرة .. رسائل لا تحصى " لفضة " التي تغافل الموتى ، وتنقر نافذتي بأصابع سمراء نحيلة).

(يخالج الحلم " بفضة " زوابع الحنجرة ، وانحناءات قوس قزح التي تفاجئ سكون المطر بالأجمل الذي كان .. وجه "فضة" الضاج بالحياة.

- أنا حامل ..

---

(١) نورة الغامدي : " وجهة البوصلة " ص ٣٥ .

(٢) السابق : ص ٣٧ .

و ما بين الفرح بالأمل و ليلة الموت أيام كالسحاب (...) محمولة على انحناءات قوس قزح..) [١] .

و يحرّض الزمن المشهدي الذاكرة لتعود إلى الوراء بين الوقت و الآخر ، و إن كان هذا الاسترجاع توالدُياً ، أي مولوداً من استرجاع أوسع ، فالبطلة لا تكتفي في التقطيع الزمني بالذهاب من اللحظة الحاضرة أثناء الحديث الهاتفي إلى الزمن الماضي ووجودها فيه ، إنما هذا الوجود ينطلق إلى زمن أقدم منه ليعود مرة أخرى إلى الحاضر، و الساردة بذلك تسعى إلى خلخلة ثوابت القديم بالانفصال عن النص التقليدي الذي يقوم على السرد التسلسلي

- صباح الخير ..

- صباح الورد ..

- (...)

- أحبك ..

تطير من النوافذ حكايات الماضي التي تتسلى على حجري..) [٢] .

" و لا أدري كيف فرشت السجادة .. و ماذا قلت ..

هناك فراغ لحياة لا تشوبها شوائب (...) .

و علامة بعد زمن من العمر اكتشفت أنه موجود على وجه الأرض قبلي بأزمان .. محملاً بفائض من الألم من الجوع .. من العبادة (...) .

" علامة " ملأ على عجل غير مدروس بجزء من ذلك الفائض ذلك الجسد العاري أمامه يومها ركضت إليك يا " فضة " ..." [٣] .

و يظهر من الأمثلة السابقة أن تداعي الأفكار كان سبباً رئيسياً في طول الحوارات، واسترسال الساردة في استرجاع الماضي الذي استحوذ على أكثر من ثلثي الرواية ، و كأن الزمن الحاضر المتمثل بلغة خطاب العصر " الهاتف " ليس في الحقيقة السردية سوى هاتف يعيد البطلة إلى معايشة ماضيها بكل التفاصيل . والدليل أن الاسترجاع البعيد القادم من

---

(١) السابق : ص ٤١ .

(٢) السابق : ص ٤٤ .

(٣) السابق : ص ٥٣ ، ٥٤ .

زمن الطفولة للبطلة يأتي على شكل حوارات بين الشخصيات الموجودة فقط في الـــذاكرة ، وكأن هذا التجسيم لشخصيات الماضي عن طريق الحوار ، يؤكد قوة التصاقها بالبطلـــة في الزمن الحاضر.

النسق الزمني الهابط (الدائري) :

أما إيقاع التدوير ، أو البنية الزمنية الدائرية التي تحكم النص السردي، فهي دوائر زمنية، دوائر مغلقة و مفضية إلى سواها في تكوين أقرب ما يكون إلى اللولبية المطردة الاتساع(...)[1] لقد كان إيقاع التدوير في السرد الاسترجاعي واضحاً في روايتي " أنثى العنكبوت " لقماشه العليان " ، و راوية " القارورة " ليوسف المحيميد .

ففي رواية " **أنثى العنكبوت** " [2] تبدأ الساردة من لحظة تعيشها ، وتنتهي عند هذه البداية . و هو نهج دارج في أدب السيرة الذاتية ؛ والفرق أن الساردة في رواية " أنثى العنكبوت " شخصية روائية تبدأ بوصف ذاتها في الفترة الزمنية المرافقة لزمن بدء كتابة سيرتها الذاتية ، فتصف نهايتها ثم تعلل هذه النهاية و الأحاسيس فيما سيأتي من صفحات ؛ أي تبدأ من الخاتمة لتصنع مجموعة من الدوائر الزمنية فيما بعد ذلك ؛ فتقول في عتبة النص السردي :

" ما هي الحرية ؟

(...)

أتساءل و أنا أتأمل الجدران العالية التي تسد أمامي منافذ الحياة ، ووجوه النسوة المنهكات التي تتوالى على ذاكرتي، كما تتوالى المحطات المختلفة على قطار ضيع دربه و تاه عن الطريق المرسوم له مسبقاً (...) .

أدرت رأسي تجاه الحائط أتأمل الدوائر الحمراء المرسومة بقلم شفاه أحمر رخيص ، وشفاه أكثر رخصاً و ابتذالاً... و تساؤلات شتى تدور داخلي و تسحق في دورانها السريع سؤالي الدائم عن الحرية و معناها..تذكرت حينها قول تولستوي " قبل أن تصدر الحكم على الآخرين تعلم كيف تصدر الحكم على نفسك " .... [3] .

لاحظ التكرار اللفظي لكلمة الدائرة قبل رسم الدوائر المعنوية لأحداث القصة ؛ وكأن الساردة تبني بيوتاً دائرية تشبه بيت أنثى العنكبوت (عنوان الرواية) ، ومن افتتاح الرواية يكتشف المخاطب أن الساردة ساخطة على دائرية الزمن ؛ بنسبتها صفات دائرية لهذا الزمن : فمرة دوائر رخيصة مبتذلة ، و مرة أخرى دوائر سريعة تسحق حرية البطلة من الداخل .

---

(١) د . عالية محمود : " البناء السردي في روايات إلياس خوري " ، ص ٢٠ .

(٢) قماشة العليان: " أنثى العنكبوت "، ط ٣، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢م، دار الكفاح للنشر، من القطع المتوسط، وتدور أحداثها الرئيسية حول المعلمة (أحلام) حيث تتولى سرد معاناتها مع زوج كبير في السن وقاسٍ وفي نهاية الرواية تقوم بقتله، والحدث الرئيسي الثاني تسرد فيه قصة حبها لشاب متعلم .

(٣) قماشه العليان: " أنثى العنكبوت "، ص ٩.

فهذه الدائرية للزمن و صفاته تبدأ من العنوان و عتبة النص ، فزمن الرواية ليس إلا كعش العنكبوت ، كما وصفتها (البطلة الساردة) في الصفحات الأخيرة من الرواية عندما اكتملت أحداثها ، فتقول" كيف أنظر إلى السقف أرقب عش العنكبوت الذي اكتمل ، وأعدو خلف الثواني البطيئة لتسير بسرعة " [(١)] ؛ فعند هذه اللحظة يتكشف وجه الشبه بين زمن الرواية و بيت العنكبوت ؛ و بين البطلة الساردة و أنثى العنكبوت.فهذه الأنثى قد تقتل زوجها العنكبوت لتجعله طعاماً لأولادها ، و تضيف لنفسها بذلك لقب الأرملة السوداء. وكذلك بطلة الرواية تقتل زوجها في نهاية الأحداث لتطعم روحها الأبية بعد أن كادت تموت من قيود زوجها [(٢)] ، وأخيراً فعلى قدر التشابه بين هذه الرواية " أنثى العنكبوت " ، ورواية " وجهة البوصلة " لنورة الغامدي من حيث توظيف الراوي نفسه في سرد ما يشبه السيرة الذاتية ، و ما ترتب على هذا الاستخدام من تقطيع للزمن ، فإن الاختلاف أيضاً واضح بينهما ، فالرواية الأولى عمدت إلى الاسترجاع دون خلخلة للزمن الحقيقي بما يشعر المتلقي أنه أمام سيرة ذاتية متتابعة تنتهي عند البداية (التدوير).

أما الرواية الثانية " **وجهة البوصلة** " فقد عمدت إلى خلخلة الأزمنة، و تفتيت الأحداث حتى أصبح المتلقي لا يستطيع معايشة نمو الحدث الحقيقي بترتيبه إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية.و يزيد من قوة الأخذ بهذه الموازنة بين الروايتين وجود تشابه بينهما ليس فقط في اعتماد السرد الاسترجاعي ، وإنما يصل هذا الاشتراك بين الروايتين إلى اختيار مجازات و تشابهات متقاربة ، بل متحدة في بعض الأحيان ، مثل قول السارد في رواية وجهة البوصلة:" كان في عينيها نظرة مَن يتشبث بآخر خيط ..خيط الحلم ..." [(٣)] ما يربطني بالحياة و خيوطي الباقية تقطعت ..." [(٤)] .

و في رواية " القارورة " [(٥)] ليوسف المحيميد [(٦)] ، يبدأ السارد أيضاً نمطية دائرية متماسكة تشبه دائرية القارورة ، تقول (البطلة / الساردة) : " كنت أتمنى لو لم أبق وحدي

---

(١) قماشه العليان: " أنثى العنكبوت "، ص ٩.

(٢) انظر السابق: ص ١٩٤.

(٣) نورة الغامدي : " وجهة البوصلة " ، ص٦٥ .

(٤) قماشه العليان: " أنثى العنكبوت "، ص ١٥١.

(٥)رواية " القارورة "، ط١ / ٢٠٠٤م، المركز الثقافي العربي. المغرب عدد الصفحات ٢٢٤ . تدور أحداث هذه الرواية حول البطلة منيرة التي تعاني أيضاً من زواجها برجل كبير في السن كما في رواية " أنثى العنكبوت "، ولكنة بالإضافة إلى ذلك له ثلاث زوجات قبلها، فتتشكل المعاناة في هذه الرواية نفسياً ، وليس باستخدام العنف الجسدي.؛ كما تركز أحداث الرواية أيضاً على شخصية علي الرحال الذي يخدع البطلة ويوهمها بصدق حبه إلى أن تكتشف زيفه بالمصادفة .

(٦) يوسف المحيميد : كاتب صحفي وقاص ، له مجموعتان قصصيتان وروايتان قبل هذه الرواية وهما " لغط موتى " ٢٠٠٣م ، ورواية " فخاخ الرائحة " ٢٠٠٣م ، وآخرها رواية " القارورة " موضع الدراسة.

في البيت ليلة الثالث عشر من يوليو ١٩٩٠م ، لو كان سواي هنا لما حدث كل ذلك ؛ لو أنني لم أكن مهتمة كثيراً ببحثي ..."[١] "كنت أشعر- و أنا أتذكر كثيراً من المواقف — أن القدر ثقيل و عاصف و مدو ..." [٢] .

" لا أعرف لماذا لا أكتب بضمير المتكلم، أحياناً أشعر أنني بحاجة لأن أكتب رواية عن أبي و جدتي، و عن مأساة حياتي الغريبة، فأكتب بضمير الغائب، أتحدث عنه كأب فقط..."[٣] .

من ذلك تبين أن رواية " **القارورة** " تضم دوائر زمنية صغرى ؛ عبارة عن مذكرات متقطعة يكمل بعضها بعضاً باستخدام الراوية المشاركة أو البطلة الساردة ، و يفصل بين مذكرات هذه البطلة"منيرة" تدّخل السارد من الخلف ؛ مما جعل الدائرية الزمنية لا تتحقق بشكلها الكامل في الرواية ، وكأنك أمام دوائر مجتزأة لم تتحقق دائريتها الفعلية إلا في نهاية الرواية عندما ربطها "السارد من الخلف" بالمقدمة التي تسبق مذكرات البطلة " ؛ ما إن وصلت منيرة إلى هذه النقطة من القراءة حتى فتشت بنزق في أدراج التسريحة عن مقص ، تذكرت المقص في حكاية الرجل الذي ترك بناته الثلاث في الصحراء ، و قص طرف شماغه حتى لا تتنبه ابنته الصغرى التي تنام على رائحته ، تذكرت الحكاية التي حصلت بسببها على قارورة الأسرار و الحكايات الحزينة... [٤] فكأن هذه الخاتمة المربوطة بالمقدمة هي القارورة (الدائرة الزمنية الكبرى) أما الأسرار والحكايات " مذكرات البطلة " فدوائر زمنية صغرى متقطعة داخل تلك القارورة.

وهذا يسوغ نسبة هذه الرواية إلى النمط الدائري في السرد ، وإن لم يتحقق بشكله الكامل، بسبب وجهة النظر للأحداث بين الحين و الآخر ؛ مما قد يوحي أنها تجمع بين النمط السردي المتقطع للاسترجاع من خلال توظيف الساردة لمذكراتها ، وبين قيام السارد من الخلف يربط الخاتمة بالمقدمة كما في المثال السابق.

---

(١) يوسف المحيميد : " القارورة " ، ص ٢٤.

(٢) السابق : ص ٣٦.

(٣) نفسه . انظر أيضاً من ص ٢٤- ٤٨ ؛ وهي صفحات تمثل سعة الاسترجاع للدائرة الزمنية الأولى على هيئة مذكرات متقطعة؛ والدائرة الزمنية الثانية من ص ٥٩- ١٣٣ ؛ والثالثة من ص ١٣٩- ١٤٢ ؛ والرابعة من ١٨٠- ٢٠١ ؛ والخامسة من ص ٢٠٧- ٢١٠.

(٤) السابق : ص ٢٢٠.انظر أيضاً من ص ٢٠- ٢٣.

ويبدو أن الكاتبة في رواية " أنثى العنكبوت " كانت أكثر توفيقاً في الوصول إلى الآلية المناسبة في استخدام النمط الدائري من الكاتب في رواية " القارورة "، و قد يعود السبب إلى **ثلاثة أمور**:

الأمر الأول : أن الكاتبة "قماشه العليان" اعتمدت في تحقيق الدائرية الزمنية على الاسترجاعات الكاملة ؛ وهي عند النقاد " تترابط و المحكي الابتدائي دون قطع الاستمرارية الزمنية بين مقطعي القص .و تنحصر وظيفتها في الاستعارة الكلية لما سبق سردياً لكونه جزءاً لا يتجزأ من المحكي الابتدائي "(١) .

أما " يوسف المحيميد " فاعتمد على الاسترجاعات الجزئية في رسم الدائرة الزمنية الكلية "و هي عبارة عن" استرجاع" ينتهي على شكل حذف دون أن يلتحق بالمحكي الابتدائي " (٢) .

الأمر الثاني : أن"أنثى العنكبوت":" تبتدئ باستشراف زمني ثم تتحقق الدائرة الزمنية بعد ذلك" (٣) وهذا ما لم يحدث مع الرواية الثانية.

الأمر الثالث : تركيز الكاتبة في رواية " أنثى العنكبوت " على استخدام نوع واحد من الرواة وهو "السارد بضمير المتكلم " في توظيف تقنية الاسترجاع ، أما يوسف المحيميد في رواية " القارورة " فكان يستخدم أكثر من سارد و أسلوب ؛ سواء كان بضمير المتكلم أو الغائب أو المخاطب ، و كأنه يختبر قدراته الفنية مما شتت ذهنه الإبداعي عن مساره الحقيقي، وغرضه الرئيسي من السرد الاسترجاعي ؛ فلم يستطع الوصول بانسيابية إلى ذهن المتلقي كما فعلت قماشه العليان في روايتها.

وتدخل رواية " الفردوس اليباب " لليلى الجهني " (٤) المسار الفلكي الدائري ؛ لتنضم بدورها إلى كوكبي " أنثى العنكبوت " و " القارورة " مع اختلاف شكلي بسيط يبدأ من

---

(١) محمد سويرتي : " النقد البنيوي والنص الروائي" – ج ١، ص ٦٠.

(٢) نفسه

(٣) عبد الله إبراهيم " المتخيل السردي " (ط١ ، ١٩٩٠م) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص ١٦١.

(٤) ليلى الجهني ، لها روايتان : الأولى رواية " الفردوس اليباب " ؛ والثانية رواية " جاهلية " ، وهي من مواليد مدينة تبوك عام ١٩٦٩م؛ ومن الروائيات اللاتي تخرجن في قسم الأدب الانجليزي فرع جامعة الملك عبد العزيز بالمدينة المنورة ، وتمثل المرحلة الحديثة في الكتابة الروائية السعودية ، المصدر : جماعة حوار بالنادي الأدبي بجدة.

عتبة النص السردي ؛ فروايتا " أنثى العنكبوت " و " القارورة " تبدءان بالتصريح في مـآل ونهاية البطلة ، ثم تأتيان بالتعليل الدائري الذي يعود إلى نقطة البداية أو بعدها بقليل.

أما رواية " **الفردوس اليباب** " [١] فتبدأ بالتضمين لنهاية البطلة [٢]، فمن افتتاحية الرواية لا يتبين للمتلقي نهاية البطلة ، وهي " الموت " ، إلا في الفصل ما قبل الأخير ، حيث تكشف الشخصية الثانوية "خالدة" أن الأحداث سيرة ذاتية للبطلة ، وهي من قام بقراءتها بعد موتها ، أي أن البطلة " صبا " كانت متوفاة قبل بداية سرد الأحداث ، فتبدأ الساردة من حيث انتهت " صبا " لتعود عند نقطة البداية أو بعدها بقليل و هي فترة الانتهاء من قراءة السيرة الذاتية.

ويلاحظ أن الساردة في هذه الرواية تعتمد بشكل رئيس على الزمن النفسي في نسج الأحداث، فالبطلة عندما تتحدث عن تجربتها المريرة تعود إلى الزمن الماضي " المستذكر " ؛ أما عندما تهرب من أحداثها الموجعة فتلجأ إلى الزمن المضارع ؛ و خاصة عند وصف " جدة " و حواريها ؛ فمع أن جميع أو أغلب أحداث الرواية حدثت في الزمن المستذكر للبطلة فإن الفصل بين التجربتين (المرة و الجميلة) كان عن طريق إيقاع الزمن و تنويع الضمائر : " .. لا أعلم ، ولا أريد أن أعلم يا خالدة ولا أن أتذكر : الليل والدانتيلا والرمل والبحر وعامراً يسميني بأسماء كثيرة والجنون ؛ الجنون الممض . الجنون الآثم. الجنون الذي تنغرز مراياه المهمشة في قلبي الآن.

تركت كل ذلك العالم ، وخرجت إلى جدة ؛ وإلى الشوارع والأزقة والبيوت والرواشين . إلى الناس الذين يملؤون الشوارع ويتبعثرون على الشواطئ رجالاً ونساء ؛ شيباً وشباباً صاخباً بقمصان ملونة مفتوحة حتى ما فوق السُرة ..." [٣] .

وفي الفصل الثالث (قارة ثامنة تغور) تركز الكاتبة على استخدام الزمن المضارع ، بدايةً من العنوان (تغور) الدال على محتوى الأزمنة في داخل هذا الفصل . ففي ذروة الأحداث يستولي الزمن على ذاكرة الرواية ، ويعود بها إلى مأساتها الحقيقية (إجهاض

---

(١) ليلى الجهني : " الفردوس اليباب " الشارقة : دائرة الثقافة والإعلام ،١٩٩٨م ، عدد الصفحات : ٨٤. وتعد من الروايات ذات الحجم الصغير التي تصنَفت عند بعض النقاد في دائرة الرواية القصيرة أوالقصة الطويلة ، وهوسرد يجمع بين سمات فنية من القصة القصيرة وخصائص من البنية السردية للرواية .. انظر : محمد عبيد الله : " بنية الرواية القصيرة " (ط١ ، ٢٠٠٧م) ، أزمنة ، عمان – الأردن.

(٢) السابق ، ص : ١١ .

(٣) السابق: ص ١١

الجنين)[١] ، و كأنها من شدة قسوة هذه المأساة تعيشها في لحظتها الآنية ؛ لذلك تكثر الأزمنة المضارعة مثل : (تتجاهلني – تساعدني – يطير ...) [٢] .

وتنتهي ذروة المأساة عند بدايتها : " في الفضاء الرملي الذي اجتازه ببطء لم يعد ثم صبية يلعبون" [٣] .

والفرق أن في البداية كان هناك صبية يلعبون [٤] و الذاكرة " السرد الاسترجاعي " هي من كشفت اختفاء هذا الجانب الإنساني ، و هذه التي ستعمق حجم المأساة عندما يختلط ما رأته البطلة وسمعته في الماضي مع لحظتها الحاضرة ، فاسم البطلة (صبا) . ليس في الحقيقة سوى مذكرات وذكريات لصباها الضائع بعكس اسم صديقتها الشخصية الثانوية "خالدة " والتي تمثل الزمن الحاضر .

تقول (الساردة / البطلة) : " كل شيء انتهى الآن ؛ انتهى بسرعة كما تنتهي الأعياد و أيام الربيع في جدة ..." [٥] .

" كل شيء الآن يفر ، ينتهي ، يتلاشى ، يذوب ...." [٦] .

" الطرق في جدة مفتوحة إلا على الفرار مما أنا فيه . الطرق في جدة واسعة و أحياناً تضيق (...) الآن و أنا أغور في لجة من الضياع وحدي " [٧] .

"من أين بدأنا و إلى أين انتهينا ؟ هل حقاً انتهينا ؟ هل تكون الدانتيلا و الشموع والفردوس المفقود نهاية لخيبة كبيرة فكرت أن ألوذ إليها وسط جحيم من التناقض ؟ كل شيء يتناقض مع كل شيء . الأحلام مع الواقع ، المبادئ مع السلوك ، الكلمة مع الفعل ، والأنكر تناقض الحاضر مع الماضي ..."[٨] .

ومما يلاحظ على النمط الدائري للزمن المسترجع من خلال الروايات المدروسة؛ اقتصاره على روايات السيرة الذاتية التي يكون محور أحداثها امرأة . وقد يكون لذلك دواع نفسية منطقية يرتبط بتكوين المرأة ، وإحساسها القوي بالزمن الماضي حتى يصل إلى شعورها

(١) انظر : ليلى الجهني : " الفردوس اليباب " ، ص ١٨ – ٢٣ .

(٢) نفسه

(٣) ليلى الجهني : " الفردوس اليباب " ، ص ٢٣ .

(٤) السابق : ص ١٧ .

(٥) السابق : ص ٢٤ .

(٦) السابق : ص ٢٥ .

(٧) السابق : ص ٢٦ .

(٨) السابق : ص ٥١ .

بدائريته ، وكأن المرأة العربية في دائرة لا تستطيع الخروج منها ، سواء كانت دائرة زمنيـــة صغرى (الزمن الاجتماعي) من واجبات زوجية و مترلية وتربية أطفال ، أو دائرة زمنيـــة كبرى (الزمن النفسي) وهو الخوف من الزمن المستقبل المتمثل بالرغبة في الحفـــاظ علـــى شكلها وزوجها ثم الرغبة في العودة إلى الماضي ، إلى مرحلة الطفولة وإن كانت في البـــدء تهرب منها اعتقاداً أنها تهرب من القيود المترلية والاجتماعية لتلقى نفسها أمام التزامات وقيود أكبر ، فتتمنى لو تعود مرة أخرى إلى سابق عهدها الطفولي إذا كانت شابة ، والـــشبابي إذا كانت عجوزاً لتكتمل بذلك الدائرة الزمنية .

ج - السرد الاستشرافي

ويسمى النسق الاستشرافي الصاعد ؛ لأنه يستبق الأحداث في الواقع ويصعد بها سردياً قبل وقتها الوقائعي محدثاً ما يسمى بالسرد الاستشرافي . ويكثر هذا النسق في روايات الخيال العلمي ؛ ولكن ذلك لا يعني عدم وجوده في السرد الروائي السعودي ، وإن كان ظهـــوره قليلاً .

وفي الروايات السعودية الأولى كان السارد يؤدي النسق الاستشرافي بشكل عفـــوي وتلقائي ؛ لا يرقى إلى أن يُكَونْ تقنية رئيسية يستفاد منها في بناء فنية روايته ؛ فمـــن أهـــم وظائف الاستشراف تشويق المتلقي لمتابعة الأحداث ، لمعرفة تحقق هذا الاستشراف الذي قد يكون حقيقياً فيتحقق ، أو كاذباً فيخيب ظن القارئ .

ففي رواية " **ثمن التضحية** " لاحت استشرافات قليلة جاءت بواسطة بطل الروايـــة " أحمد " [١] أو ابنة عمه " فاطمة " لرسم حياهم الزوجية القادمة [٢] أو لتخيل شكل المكـــان الآخر " القاهرة " الذي يعيش فيه " أحمد "

" كما يطل هذا المسكن على حديقة كبيرة ، ربما تكون في اتساع الحرم ، يا له مـــن منظر جميل ! أظنه سوف يذكرني بتلك المناظر . نعم . سيذكرني حتماً ، إن قلبي يحـــدثني بذلك ، و قلبي لا يكذبني " [٣] .

وهذه الاستشرافات لها أهمية في التمهيد للأحداث ، وكشف نفـــسية الشخـــصيات المهمة في الرواية وطريقة تفكيرها . والكاتب في هذا النوع من الاستشراف (الكاذب) غير ملتزم بتحقيقه ؛ لأنه يعد فقط تمهيداً لما سيأتي من أحداث ، ولما سيصدر من أفعال تقوم بها شخصيات منتجة في النص السردي ؛ فـــ " فاطمة " كما اتضح من المثال الـــسابق فتـــاة بسيطة غير متعلمة ، و لم تخرج أو تسافر خارج مساحتها " مكة المكرمة " .أما الاستشرافات التي لاحت لذاكرة الشخصيات الثانوية " إبراهيم " و " عصام " و هم زملاء بطل الرواية " أحمد " فكان يحكمها الحوار بين الشخصيات وليس السرد ، ولا تمثل أهمية عند المتلقي حتى

---

(١) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ، ص ٥١ ، ٥٢ .

(٢) انظر السابق : ص ١٨١ – ١٨٣ .

(٣) السابق : ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

تدفعه لملاحقتها ومعرفة مدى تحققها ، فتخيل " إبراهيم " ردة فعل والـده إزاء رسـوبه[١] وإنجاب " عصام " ستة من الأطفال من عدمه [٢] لا يهم القارئ بقدر مـا يهمـه تحقـق الاستشرافات التي قامت بها " فاطمة " ، و هي أيضاً لم تتحقق إذ خيبت أمـل القـارئ في معرفة مدى تحققها ، واقتصر السارد على تحقيق الاستشراف المبدئي [٣] ، أي جـزء مـن الاستشراف عندما تخيلت " أحمد" طبيباً و نفسَها زوجة له ،وهو ما تحقق في نهاية الرواية .

أما تخيلها أن يفتح البطل عيادة و تكون ممرضته [٤] فهذا بقي محل تساؤل عند المتلقي؟!

ولا يعني ذلك انتقاء وجود الاستشرافات الحقيقية التي تقوم بوظيفة الإعلان بعكـس السابق الذي يقوم بوظيفة التمهيد [٥] ، مثل قول السارد في وصف مشاعر " عبد الرحمن " والد البطل إزاء إكمال ولديه دراستهما و ما يتبع ذلك من توقعه أن يهملا شئون تجارته : " إلا أن هذه الفترة الجديدة ، التي بدأت منذ وفاة " عبد الرحيم " لم تكن كالفترات السابقة ، " سحابة صيف ثم تنجلي " وإنما سيتقرر فيها مصير تاريخ هذه الأسرة في المـستقبل (...) ليس هناك من سيحل عنه في القيام بشئون تجارته ، فابناه قد توجها لدراسة أبعد ما يكـون عن التجارة ، وسيكون مستقبلها مرتبطاً بهذه الدراسة التي ستباعد بينهما وبين ممارسة هذا العمل التجاري ، ومواصلة السير فيما سار فيه رجال الأسرة من قبل .

و لم يكن الشيخ " عبد الرحمن " يفكر في سعة الحياة ، ورغدها ، إذ إن ابنيه سيكون في وسعهما أن يوفرا هذا الجانب " [٦] .

وكذلك استشراف والدة فاطمة لمستقبل ابنتها مع " أحمد " .

"وبحنان الأم، و عطفها كذلك ، تعود فترسم لابنتها مستقبلها النضير مع ابن عمها .

(بعد ستة أشهر فقط ، تتوج أمانيها بالزفاف المنتظر . يد من البهجة و السرور ، ربما تزيل عن الأسرة لمحات الكدر ، التي ظهرت في أفقها) "[٧] .

---

(١) السابق : ص ٢١٦ .

(٢) السابق : ص ١٣٩ .

(٣) السابق : ص ١٨١ ، ١٨٢ .

(٤) السابق ، ص : ١٨٢ ، ١٨٣ .

(٥) محمد سويرتي : " النقد البنيوي والنص الروائي " ، ص ٣٥ .

(٦) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ص ٣٦٢ ، ٣٦٣ .

(٧) السابق : ص ٣٦٧ .

ويلاحظ أن الاستشرافات الحقيقية التي التزم الكاتب بالوفاء بها و جاءت بمثابة إعلان، كانت في الفصول الأخيرة من الرواية ، بعكس الاستشرافات الكاذبة التي جاءت تمهيداً للأحداث ؛ حيث احتلت مكانها في الفصول الأولى من الرواية . وقد يعود السبب إلى أن السارد في البدء أراد تشويق المخاطَب إلى إمكانية تحقق هذه التوقعات ، أما في الفصول الأخيرة فلم يجد مسوغاً للاستشرافات الكاذبة لأنه اقترب من لحظة التنوير التي ستكشف للمتلقي مدى التزام السارد بتحقيقها .

ففي رواية " **عذراء المنفى** " لابراهيم الناصر انتحت الاستشرافات منحى آخر يختلف عن الرواية السابقة على الرغم من انتمائها للمرحلة التاريخية نفسها ، فالاستشرافات أكثر عدداً وعمقاً وتأثيراً ؛ وإن كانت قصيرة فهذا يعود لطبيعة الاستشرافات التي تأتي على شكل إضاءات وومضات سريعة .

فمن الفصول الأولى من الرواية يبين السارد استشرافاته بواسطة البطل " زاهر "

" (سأقذف بنفسي من النافذة ليتطاير جسدي أشلاء من على ارتفاع أربعين متراً ؛ ولتتكفل الحافلات بتمزيق الباقي تحت عجلاتها الضخمة " وسيكون المانشت غداً في صحيفة النور على الصفحة الأولى . الزميل فلان ينتحر احتجاجاً على موقف أمه ، ومحاولة تحكمها في مستقبلة .. والزميل المذكور من أنشط المحررين في الصحيفة وقد ذهب ضحية تفانيه في عمله فكان شبابه المأسوف عليه شاهداً على جناية الجهل .. ومما يجدر ذكره أنه كان من أشد المتحمسين لتعليم المرأة وكان من المفروض أن يجتمع بالهيئة التي شكلت حديثاً لتتولى تحرير صفحة المرأة .. بيد أن جهل المرأة سارع في القضاء عليه) وكادت هذه الخواطر أن تفت من عزمه فيقلع عن الذهاب نهائياً ؛ لولا أنه استطاع أن يئد هذه التصورات " (١) .

وعندما يتخيل " زاهر " البطلة " بثينة " :

" وسرح هو عبر النظرات التي سورته إلى رؤى وردية ؛ لقد تمثل نفسه يجلس إلى جانب بثينة في عربة أبيها و قد خرجا للنزهة إلى مكان قريب يقع في مشارف المدينة ؛ حيث لا شيء ثمة سوى البحر والسماء و الحب يربط بين قلبين عاشقين ..

كانت رفيقته قد أكملت زينتها فسرحت شعرها وأرسلته ضفائر صغيرة على كتفيها العاريتين ، وجيدها العاجي يلتف حوله عقد من الزمرد يخطف النظر بلمعانه . وكانت البهجة تطل من عينيها المتألقتين ببريق السعادة والحبور (...) وهصرته الرؤية فانقبض وجدانه فأفلت آهة حبيسة كانت متنفساً له وذريعة لأصحابه كي يضيقوا عليه الخناق" (٢).

---

(١) إبراهيم الناصر : " عذراء المنفى " ، ص ٣٣ .

(٢) السابق : ص ، ٧١ ، ٧٢ .

"... ثم انطلق إلى البيت ليزف قراره الخطير إلى شقيقته هدى وأبويه ؛ إلا أنه تــذكر وهو يحث الخطر العجلي كيف أن حياته ستنقلب رأساً على عقب . لقد كانت أمنيتــه أن يحصل على شهادة عالية في الصحافة ، ومثل هذا المؤهل سيمهد أمامه آفاق المستقبل ، إنــه الآن في ربيع العمر ؛ وبوسعه أن يحقق أحلامه قبل أن يرتبط بمسؤوليات تثقل كاهله ، إنــه بعد عام أو أكثر بقليل – فيما لو تزوج – سينجب ، و هذا وحده يكفــي لأن يــزرع في طريقه عقبات لا حصر لها " (١) .

وتكثر أيضاً توقعات البطلة " بثينة " الاستشرافية ؛ لكن السرد لا يكــشف مــا إذا كانت استشرافاتها ستتحقق أو العكس ، مما يجعلها تندرج بتصنيفها تحــت الاســتشراف الكاذب كما هو الحال في الاستشرافات السابقة المُتَخيَلة في عقــل " زاهــر " فقــط دون حصولها في الواقع .

تقول (الساردة / بثينة) : " وتراءى لي أن أبي سوف يهب واقفاً ثم يصفعهم الواحد بعد الآخر على قفاه ، وهو يرمي به خارج الغرفة ثم المترل ، وملأت سمعي ضحكة ساخرة، وتخيلت أبي وقد قذف بــ" غترته " وطاقيته وبدا بشعره المندوف وصلعته اللامعة منطرحــاً على أريكته الوثيرة ، وكرشه محشوراً في كيسه الأبيض الهفهاف مثل أحد الأباطرة العُتاة ، يصدر أحكامه في الرعية بقهقهة معربدة تكشف عن الطغيان و الجبروت " (٢) .

و يأتي الحلم أيضاً كأحد أنواع هذه الاستشرافات التي قد تتحقق و قد لا تتحقق :

تقول (الساردة / بثينة) : " وحملني الهودج بعيداً عن عالمي الصغير (...) هذا العــالم كله سيختفي من وجودي لتطالعني سحن غريبة لم أعرفها من قبل ، وربما أرتاح لها مثــل حماتي "أم زاهر" التي أظهرت نحوي نفوراً لا مسوغ له ، (...) وتمثلت نفسي أشــتبك في خصام مع نساء لم يسبق لي أن رأيتهن .. نساء لهن شعور كرتا وعيون شريرة حمراء (...) فصرخت ثم صرخت ، ووجدتني أفيق من النوم مذعورة خائفة ..." (٣).

ويحفز ظهور هذه التنبؤات عند الساردة خوفها من العادات المتوارثة المتمثلة في نظرها في والدة " زاهر " ، فتتخيل ما ستقوله عنها بصوت ضــمير المخاطــب : " المــضللون .. خدعوك .. عصبوا عينيك حتى انزلقت .. (...) أسمِعت عن بنت محترمة تجالس شخــصاً

---

(١) السابق : ص ٨٤ .

(٢) السابق : ص ٨٨ .

(٣) السابق : ص ٩٢ ، ٩٣ .

ليس بينهما أية رابطة ؟ هذا عمل الكفار .. الزنادقة (...) و داهمني الغضب من مجرد تصور مثل هذا الموقف (...) إن زوجي يدافع عني بكل تأكيد ..وإنما سيجد في كلام أمه الصدى لما يعتمل في ذهنه تجاهي " [١] .

ويلاحظ أن الكاتب نَوّعَ في أدواته المستخدمة في الاستشراف السردي ، فمرة يستشرف المستقبل عن طريق الحلم في المنام كما في المثال الأخير ، ومرة عن طريق التخيلات في اليقظة ، وجميعها استشرافات كاذبة لم يلتزم الكاتب بتحقيقها أثناء السرد .

وهذا يؤكد أهم خاصية للاستشراف ، وهي أنه لا يتصف باليقين إذا لم يتحقق بالفعل[٢] ، وهذا ينقض رأي الناقد إبراهيم موسى [٣] ، والناقدة آمنة يوسف [٤] اللذين لا يدخلان تحت تقنية الاستشراف أو الاستباق سوى ما يتحقق – حتماً – في بنية السرد الروائي ، أما الذي يتحقق وقد لا يتحقق فهو ليس سوى " التوقع " .

واستناداً إلى رأيهما فإن هذا يعني أن رواية " عذراء المنفى " تخلو من تقنية الاستباق أو السرد الاستشرافي ، ما عدا استشرافات موجزة وردت من خلال الحوار مع الآخر . وكما هو مجمع عليه من أغلب النقاد ، فإن الحوار بين الشخصيات لا يُعَد من صلب البناء السردي؛ فالكثيرون يفصلون بينه وبين السرد ، بعكس الحوار من الداخل " المونولوج " الذي يُعَد جزءاً رئيساً في البنية السردية .

ففي رواية " **عذراء المنفى** " جاء جُل الاستشرافات الكاذبة من الحوار الداخلي للشخصية، أما عندما يصبح الصوت مسموعاً ؛ (حوار مع الآخر) فإن الكاتب يعطيه صفة التحقق الحتمي ، وهو ما يسمى بـ (الاستشراف الحقيقي) مثل قول السارد : " وأردف بعد هنيهة :

– حقاً .. إن مهنة الصحافة تعتمد على الكذب والمبالغة ؛ لهذا فأنا أراهن بأنك ستنجح في محيط الصحافة .." [٥] .

" وأجاب زاهر وهو يتلعثم بابتسامته :

---

(١) السابق : ص ١١١ .

(٢) حسن بحراوي : " بنية الشكل الروائي " ص ١٣٢ .

(٣) إبراهيم نمر موسى : " جماليات التشكل الزماني والمكاني "، فصول ، دراسة الرواية ، ص ٣١٢ .

(٤) آمنة يوسف : " تقنيات السرد الروائي " (ط١ ، ١٩٩٧م) دار الحوار ، سوريا، ص ٨١ .

(٥) إبراهيم الناصر : " عذراء المنفى " ، ص ٣١ .

– هذي البداية يا أستاذ .. والأمل كبير في أن الصفحة ستغدو حديث المجتمع بعد أسابيع قليلة " [١] وهو ما تحقق في الفصول الأخيرة من الرواية : " وظهرت صفحة المرأة كما لم تظهر من قبل خلال شهرين من صدورها .. " [٢] .

ويستنبط من الأمثلة السابقة في رواية " عذراء المنفى " أن الاستشرافات المنفذة بواسطة الحوار الداخلي أكثر شاعرية وعمقاً ، وإن كانت كاذبة أو مجرد توقعات ؛ لأنها تمهد لمستقبل شخصيات رئيسية ، وترسم أبعادها النفسية وتأثير التحولات الاجتماعية على نظرتها للمستقبل ؛ أما كثرة هذا النوع من الاستشرافات في هذه الرواية على عكس الرواية السابقة " ثمن التضحية " ، فيرجع إلى أن رواية " عذراء المنفى " ترسم مستقبل مرحلة انتقالية أيام الطفرة في المملكة العربية السعودية ، ومنها التحول إلى تعليم الفتاة بعد أن كان مستنكراً ، ويوحي بكثرة الاستشرافات في هذه الرواية قبل الولوج إليها عنوانها " عذراء المنفى" الذي يستشرف مصير البطلة " بثينة "

ويحمل كثير من عناوين الروايات دلالات زمنية و استشرافاً للأحداث السردية ، مثل رواية " الغيوم ومنابت الشجر " لعبد العزيز مشري ، ورواية " غيوم الخريف " لإبراهيم الناصر .

ففي رواية " **الغيوم ومنابت الشجر** [٣] " لعبد العزيز مشري [٤] تأخذ الاستشرافات شكلاً آخر غير معتاد عليه في الروايات العربية ، لأنها تستحوذ على مساحات كبيرة من السرد ، وتحتل دوراً يشبه دور تقنية الاسترجاع ، يقول السارد :

" غداً سأصحو عند أذان الديك الأول ، سأغسل وجهي تحت صنبور الحنفية "الزنك" الذي يقرع صمت الليل والنهار ، وسيكون الماء بارداً ، وسأمسح يدي ووجهي وأذهب مرتجفاً إلى حيث يقعد جدي قرب السجادة الخوص . أقول له كما أقول لأبي :

" صباح الخير يا أبي "

---

(١) السابق : ص ٣٧ .

(٢) السابق : ص ٧٩ .

(٣) رواية " الغيوم ومنابت الشجر " ، (ط ٢ ، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م) ، دار الصافي للثقافة والنشر ، السعودية – الرياض . عدد الصفحات : ١٠٥ . هذه الرواية تركز على وصف التحولات الاجتماعية التي تمر بها القرية الجنوبية وتبدأ بسرد تجربة صبي يرصد بدايات التحول من خلال ذهابه إلى المدرسة . أما في باقي أجزاء الرواية الثلاثة فنتعرف على شخصيات أخرى تعكس تجارب من العناء القروي ، فالأبناء رحلوا إلى المدينة ، وماديات الحياة المدنية زحفت إلى القرية .

(٤) عبد العزيز صالح المشري : ولد في قرية محضرة بمنطقة الباحة عام ١٣٧٤هـ عمل محرراً ثقافياً في جريدة "اليوم" ويكتب في أغلب الصحف والمجلات المحلية (موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين . أحمد سعيد ...) له العديد من المجموعات القصصية والروايات أولها : رواية " الوسمية " والثانية موضع الدراسة .

وأفرك كفي مدعياً أنني توضأت وسأصلي صلاة لائقة يرضى عنها الله وسأرفع صوتي، وأنا أقرأ الفاتحة وسورتي " الصمد " و" الناس " سيقول جدي :

" الله يفتح عليك " ..." (١) .

" تقول أمي : إن لأبي عشرة أشهر لم نره ، وتقول : إنه يعمل سائقاً بالأجرة في سيارة أجرة " تاكسي "

فأحلم برؤية السيارات في الشوارع المضاءة ، كتلك التي نراها في الصور" (٢) .

وهذان المثالان السابقان هما فقط ما يمكن أن يدللا على استخدام السارد لهذه التقنية (الاستشراف) مما يدل على شح هذا التوظيف للاستشراف الزمني للأحداث السردية في روايات مرحلة الريادة باستثناء رواية " عذراء المنفى " للأسباب السابق ذكرها ، ومع ذلك فإن المثال الأول ، وطول مساحته يخفف من الحكم على السارد بأنه أهمل توظيف هذه التقنية، وهو – كما يبدو – استشراف حقيقي يشبه الاسترجاع في المضمون والمعنى ؛ فالفعل فيها يصدر عن خبرة سابقة ، ولا يفرق عنه سوى في اللغة الزمنية الدالة على المستقبل .

وفي رواية " **غيوم الخريف** " لإبراهيم الناصر تسير الغيوم الاستباقية في اتجاهات مختلفة وأماكن متفرقة ، ولا تستقر في مكان واحد عند منابت الشجر كما في الرواية السابقة .

وبالرغم من أن رواية " غيوم الخريف " تعتمد على السرد الاسترجاعي بالدرجة الأولى ، فإن السرد الاستشرافي وجد له مكاناً ضيقاً ينفر منه خاصة في أول الرواية وآخرها. فيدخل السارد الاستشراف من مدخل تفكير البطل " محيسن " : " وسيطر على تفكيره هاجس مخيف وهو يغتسل .. على افتراض أن الصفقة قد نجحت فما هو القرار ؟ لقد وضع في حسبانه خطة طويلة الأجل – يلتزم بتنفيذها عندما يفرغ من التدابير الأسرية – وهي تقضي أن يغترب في بلد أوروبي شأن رجال الأعمال الذين تقاعدوا .

شراء بيت صغير أو شقة صغيرة مستعملة .. وسيحتاج إلى سائق يهيئ له طعامه أيضاً. وسوف يرصد مبلغاً معيناً يلتزم به كل شهر لمصروفة و متعته " (٣) .

---

(١) عبد العزيز مشري : " الغيوم ومنابت الشجر " ، ص ١٢ ، ١٣ .

(٢) السابق : ص ١١ .

(٣) إبراهيم الناصر : " غيوم الخريف " ، (ط ١ ، ١٩٨٨م) نادي القصة السعودي ، الرياض ، ص ١٤ .

تدور أحداث هذه الرواية الرئيسية حول رجل أعمال سعودي يدعى محيسن يسافر إلى اليونان لعقد صفقة عمل ، وأثناء ذلك يتعرف على طالب سعودي يدرس في اليونان " سلمان " ، وتتابع الأحداث مصورة تأثير الحياة الغربية عليهما ، وفي نهاية الاحداث يخسر محيسن تجارته ويعود إلى بلده .

" قالوا : إن هتلر سينتصر فيبيد اليهود .. هؤلاء هم الذين سرقوا ثروات العالم .. لا أحد يعلم أين يخفونها .. إنما سيدفعون الثمن " (١) .

" قالها بنبرة وشت أنه سيبكي (...) إلهي ارزقني ابناً (...) سيكون عزائي الوحيد .."(٢) .

أما باقي الاستشرافات فجاءت مختصرة جداً عن طريق الحوار بين الشخصيات (٣) ، وهي ليست ذات أهمية في نمو الحدث على الرغم من أنها استشرافات حقيقية . ويبدو أن الاستشرافات السردية في هذه الرواية جاءت بمثابة التمهيد لمستقبل الشخصية المحورية " محيسن، " أي أنها استشرافات كاذبة ، لأن الصفقة التجارية لم تنجح كما في نهاية الرواية . وتعد هذه الرواية من روايات المرحلة الوسطى ، وهي كما اتضح لم تختلف كثيراً عن روايات مرحلة الريادة السابقة ..

ومن روايات المرحلة الوسطى أيضاً " **اللعنة** " لسلوى دمنهوري ؛فالزمن في هذه الرواية أدى دوراً بارزاً في تحقيق بنية متماسكة إلى حد ما (٤)، ويدل على عناية الكاتبة بالزمن، تكرار لفظة " الزمن " كثيراً في الفعل السردي مما يؤكد شدة وقع الزمن على الساردة وشخصياتها .ويلعب الاستشراف دوراً بارزاً في رسم الزمن الطبيعي :

" .. الرعد نذير بهطول الأمطار .. على كلٍ هي أيام وسينقضي الشتاء ، ليأتي الصيف بحرارته ورطوبته الشديدة ... " (٥) .

وفي رواية " **أنثى العنكبوت** " لقماشه العليان ، يلوح الاستشراف الكاذب قبل نهاية الرواية : " ويتوه عقلي بين عيون طالباتي المحدقة في وجهي كأسراب من الخفافيش تطاردني حيثما كنت أو حللت ... و يبدأ القلب ينفض أوجاعه في سراديب الظلام ... يتراءى لي وجه حبيب يحجبني عن العالم ويسدل أستاراً من النسيان على واقعي الكئيب ...حينما كنا نقترن بزواج أبدي همس لي ضاحكاً :

---

(١) السابق : ص ١٤٤ .

(٢) السابق : ص ١٤٥ .

(٣) انظر السابق على سبيل المثال ، ص ١٥ ، ٥٥ ، ١٤٣ .

(٤) انظر : " نورة المري " قراءة في رواية اللعنة ، ص : ٢٦٧ – ٣٢٠ ، من كتاب خطاب السرد ، تقديم د . حسن النعمي ، ملتقى جماعة حوار ١٤٢٧ هـ ، النادي الأدبي الثقافي بجدة .

(٥) سلوى دمنهوري : " اللعنة " (ط١ ، ١٤١٥هـ – ١٩٩٤م) مطابع الصفا – مكة ، ص ١١٥ .

- هل ستبقين تحبينني طوال العمر يا أحلام ... أم سينتهي حبكِ شيئاً فشيئاً مع قدوم الأطفال و ضجيجهم ...؟

قلت بخجل :

- لن أنجب لكِ سوى دستة أطفال فقط لا غير ...

ويضيع صدى ضحكاتنا في غياهب الصمت ، والألم لينبع صوت جديد يمزق شراييني بأنني لن أحمل ولن ألد أبداً و سأخرج بقصة حب لم تتم ... " [(١)] .

ومع أن هذا الاستشراف الذي قامت به البطلة " أحلام " استشراف كاذب فإن الساردة سرعان ما أعلنت عن حقيقة هذا الاستشراف باستباق آخر في نهايته ينقض احتمال تحقق التوقعات ، فلم يمنح المخاطب التشويق في معرفة إمكانية تحقق هذه الرؤى المستقبلية ، ويكشف عن أن هذا الاستشراف لم يكن سوى هروب للبطلة من واقعها المُر الذي لن تتمكن من التخلص منه حتى في ختام الرواية فالنهاية مأساوية ، تقطع على المتلقي طريق التفكير في نهاية سعيدة للبطلة ، وهذا يجعل القارئ يخصص اهتماماً أو توقعاً أقل تجاه ما يحدث فـ " يكون قادراً على تخصيص انتباه أكبر إلى سبب ما يحدث وكيفية حدوثه " [(٢)] .

ويأتي الاستشراف أيضاً بنمط دائري يشبه الشكل الدائري للاسترجاع الموظف في الرواية ، وهو ما يسمى بالاسترجاع التكريري عندما تكون الموازنة بين موقفين متماثلين[(٣)]. وكذلك كان الاستشراف في المثال التالي ، عندما ربطت (البطلة / الساردة) صورة ماضيها بمستقبل طفلة قد يتحقق ما توقعته لها وقد لا يتحقق ، لأن تشابه الطفولة (في الاشتراك بموت الأم) لا يعني النهاية نفسها : " عادت إلى مقعدها ترقبها عيناي ... رأيت فيها صورتي القديمة ، أحلام الطفلة اليتيمة المهيضة الجناح بلا أم أو أب أو سند ، ريشة تتقاذفها الرياح في كل اتجاه وتمزقها أعاصير الشتاء وزمهريره ... ما زلت في أولى خطوات العذاب صغيرتي ، ما زالت قدمك الطرية تلامس أول سلالم الموت البطيء ... ستضربين وتهانين ، ثم تحملين جروحك داخلك وتسيرين داخل متاهات الحياة ، وتضيعك الدروب التي ضيعتني وتمزقك الأنياب التي مزقتني ، ثم ستكبرين وتحبين . ينمو الحب داخلك قليلاً

---

(١) قماشه العليان : " أنثى العنكبوت " ، ص ١٨٤ .

(٢) جيريمي هوثورن : " مدخل لدراسة الرواية " ، ت : غازي درويش ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٩٦م ، ص ٨٠ .

(٣) محمد سويرتي : " النقد البنيوي " ، ص ٥٩ .

لتزهر نفسك كثيراً ، ثم تتخاطفك المخالب والخناجر ، وتمزق قلبك إلى مئة قطعة و قطعة لتنسيك حبك ومن خفق له قلبك ... " (١) .

وهذه الرواية تعد بداية الانتقال إلى مرحلة معاصرة تتبنى الاستشراف جزءاً رئيساً في البنية السردية ، وهو أول ما يلحظ على الروايات السعودية المعاصرة اختلافاً عن سابقاتها من مرحلة الريادة والمرحلة الوسطى ، حيث استطاعت أن تولي السرد الاستشرافي عناية أكبر ، فلا يقتصر توظيفها لهذه التقنية فقط من خلال الحوار مع الآخر ، أو ومضات محدودة يمكن عدها بالأصابع ؛ إنما تركز على الحوار مع الداخل (المونولوج) في إبراز هذه التقنية ، أو عن طريق الولوج في البنية السردية للحدث الرئيسي ، فيحدث تمازج بين الماضي والحاضر والمستقبل ، مما يجعل المخَاطب يشعر وكأنه أمام زمن واحد . فعندما يقرأ السرد في الحاضر ينطلق فُجاءةً إلى الماضي مرة ، ثم يعود به إلى الحاضر لينطلق به مرة أخرى إلى المستقبل بسرعة كبيرة لا تعرف للزمن حدوداً ، وكأن الزمن الذي نعيشه في الواقع من تلاشي الحدود وعبوره بين العقول دون حاجز المكان هو المؤثر الرئيسي في توظيف الروائيين السعوديين لهذه التقنية . فالمستقبل يشغل المبدعين حتى في كتاباتهم ، وسرعة الزمن تجعل من السهل إطلاق الخيالات دون اعتبار للمكان الذي انتهى دوره ليحل بدلاً منه " الفضاء " .

وفي الاستشراف السابق في رواية " أنثى العنكبوت " ، الطويل نوعاً ما ، تتخيل البطلة طفولتها في تلميذة تشابهت معها في صفة اليتم ، وتستشرف لها النهاية المأساوية التي تعيشها في الزمن الحاضر ، وهذا الاستشراف يدفع المتلقي إلى التفاعل مع قضية اليتم ويشوقه إلى معرفة المزيد من الوقائع المأساوية في حياة البطلة ، دون تهيئته لمعرفة حوادث لاحقة للطفلة التي تستشرف البطلة مستقبلها ، لأن هذا الاستشراف كاذب ، وهو يهدف أساساً إلى التشويق دون أن يفي الراوي بتحقيقه ، بخلاف الوعد الذي وعد به ، ويهدف إلى تهيئة المتلقي لحوادث لاحقة (٢) .

في رواية " **وجهة البوصلة** " لنورة الغامدي ، يتداخل الاستشراف الحقيقي مع الاستشراف الكاذب تداخلاً شديداً ؛ بسبب شاعرية اللغة التي تجعل الاستشراف المعلق لا يستغني عن التوقعات المتخيلة ، وهي ما لا يمكن تحقيقه لعجائبيتها البعيدة عن الواقع ، والموجودة فقط في ذهن الشعراء .

---

(١) قماشه العليان : " أنثى العنكبوت " ، ص ١٨٦ .

(٢) د. سمر روحي الفيصل : " العصفورية قراءة في الزمن الروائي " ، جريدة (الأسبوع الأدبي) ع ٧٤١ ، ٦/ ١/ ٢٠٠١م .

تقول الساردة : " كأني هواء .. بل دخان .. لا أدري .. لا أدري .. لدي إحساس متعب .. فأنت ستذهب .. ستغلق سماعة الهاتف ، وسأتعب ؛ ففي هذه اللحظة أريد أن نكون معاً ..ليس في مكانك ولا مكاني .. لا في فراشك أو فراشي .. وليس في الأرض ولا في السماء .. بل فوق غصن توت يتدلى من نافذة طولية في دهليز مظلم مضاء ببقايا أضواء المدينة (...) وأنت تلتحف بزرقة السماء ، ووجهك ورقة من أوراق التوت.." (١).

وهذه الاستشرافات الكاذبة الملتبسة في كثير من الأحيان بالزمن المسترجع تأتي على هيئة حلم ، لا تعرف ما إذا كان في اليقظة أم في المنام : " يهبط من أعلى الشجرة طير عناق أبيض .. تتهافت عليه فراشات و خنافس مضيئة .. ويحيرني استرجاع الحلم .. أكان بكل جنونه في ليل القرية .. أو وسط صخب المدينة .. " (٢) .

ومما يزيد هذا اللبس بين الزمن المسترجع والزمن المستبق أن (البطلة / الساردة)؛ توهمنا بين الوقت والآخر بأنها ما زالت تعيش في هذا الزمن المسترجع ، وتحاول استشراف المستقبل برؤيتها الخاصة .

ومما يدل على أن الاستشرافات أصبحت في صلب الحدث و البناء السردي كثرة الأفعال المبنية للمجهول (٣) .

وكذلك أسهم في كثرة الاستشرافات في هذه الرواية التناوب بين الماضي والحاضر ؛ حيث تقوم على أساس النمط الزمني المتقطع في السرد ، فهذا التناوب يصاحبه القطع ، ولتجنب هذا القطع يستخدم الاستشراف لسد الثغرات الزمنية (٤) .

وفي رواية " **الحدود** " لنايف الجهني ، تقوم الاستشرافات بدور مغاير عما سبقها من روايات سعودية قديمة أو حديثة .

فالاستشراف يأتي محدوداً و بتلقائية و عفوية تشبه بساطة شخصيات الرواية ، وكأن السارد يرفض أن يكون الاستشراف كما يريد هو ، ويؤكد أن هذه الاستشرافات لابد أن تتكون بحسب تفكير الشخصية الثقافية و بيئتها المحلية .

---

(١) نورة الغامدي : " وجهة البوصلة " ، ص ١٣ .

(٢) السابق : ص ٦٧ ، انظر أيضاً على سبيل المثال : ص ٩٩ ، ١١٠ ، ١٣٧ ، ٢٧٧ ، ٢٣٦ .

(٣) انظر السابق على سبيل المثال : ص ٤٥ ، ٤٦ ، ٥٣ ، ٥٦ ، ١٥٢ ، ١٥٧ ، ١٧٦ ، ٢٦٥ .

(٤) د. محمد رحومة : " اشتعال اللحظات – دراسة في تكنيك الزمن في الرواية (الحجاجي نموذجاً) " ، ص ١٦ .

يقول السارد : " المواسم تنتظرهم .. البلاد المهيأة لا تساع الأرض ، كان عليهم أن يسيروا نحو هذا المدى باتجاه ما تركه الجوع يحلمون به .. القمح .. الزيتون .. الاخضرار القريب من رائحة الطين .. ولكنهم سيتركون أماكنهم .. حجازهم .. سواحلهم التي لا تزال تعج بروائح السفن والمراكب والرحلات البعيدة (...) السفر سيطول .. احرصوا على ما في أيديكم من صدق وكلام و قبلات (...) والقوافل سوف تتبعنا ، والقطعان الصغيرة .. وربما البيوت وسيصيب من يبقى بالموت " [(١)] .

ومما يدل على توخي السارد التلقائية في توظيف تقنية الاستشراف ، مجيء هذه الاستشرافات الموجزة — في الأغلب _ في الحوار بين الشخصيات ، مثل قوله : " — أبي .. القافلة ستذهب شمالاً ، وستكون هذه الجهة جهتنا الوحيدة .. وأنا أحب أن تظل روحي معلقة في زوايا صحرائنا القليلة هذه .. سأتركها هنا " [(٢)] .

" — لا تخف .. سنعود .. سنوات قليلة ثم نعود .. زوجتي تتنبأ بما سيحدث لهذا المكان الواسع في الغد .. " [(٣)] .

" — حسناً .. سنتركك الآن تعود إلى بيتكم . ولكن سنراك بعد أيام لعلك تتخلص من هذا الرعب و تجيبنا " [(٤)] .

ويخفي السارد رغبته في استشراف المستقبل في متن الحكي خلف قناعٍ إحدى شخصياته : " سوف أكتب الآن ما أريد .. سوف أنثر كل ما يخطر على بالي من حبر وقصص وأشعار وكلام لا يعرفه إلا أنا " .

" لي أشياء كثيرة سأكتبها .. رسائل..حكايات عشق..اعترافات سجناء .. تصريحات سياسيين..ثرثرة لاعبين..قالها مطير بعد أن أنهى القصة البوليسية الجديدة..." [(٥)].

و مع كثرة مواقع الحذف في الرواية ؛ فإن الكاتب لم يعطِ الاستشراف أهمية في الربط بين النصوص التي يقع فيها حذف ، و كأنه يعلن أن حياة البدو لا يحكمها سوى الماضي والتاريخ .

---

(١) نايف الجهني : " الحدود " ، ص ١٠ ، ١١ .

(٢) السابق : ص ١٣ .

(٣) السابق : ص ١٥ .

(٤) السابق : ص ١١٢ .

(٥) السابق : ص ١١٥ .

و في رواية " **الفردوس اليباب** " لليلى الجنهي ، تزداد صورة الاستشراف وضوحاً من الفصل الثاني للرواية ، فبعد أن كان الفصل الأول يصور الانتقال بـين الـزمن الماضـي و المضارع، أصبح في الفصل الثاني يصور رؤية (البطلة / صبا) للمستقبل . و إن كانت هذه الأزمنة الاستشرافيه نبعت من مذكرات تستدعي وجودها في زمن عام أكبر ، وهو الـسر الاسترجاعي؛ إلا أن الاستشرافات كانت تطل بين الحين و الآخر لتكشف البعد النفـسي للبطلة ، ومدى الألم الذي تشعر به ، من خلال تهيئة المتلقي لتوقع نهايتها المستقبلية ، فتنتقل الساردة بين الزمن المضارع و المستقبل في قولها : " تتلمس طريقك فوق بطني التي ستلفظك بقسوة ...[1] .

" لست أدري بأي عين سترمقني المرأة " [2] .

و سرعان ما يتحقق هذا الاستشراف بعد صفحات قليلة من الرواية [3] وكأن الساردة تسعى إلى سحب اهتمام المتلقي إلى اللحظة الزمنية التي ستأتي بعد إسقاط الجنين وليس مصير هذا الجنين .

" سأغمض عيني ، في آخر الأمر قد لا يأتي من يغمضهما لي . و إن جاء ربما تشاغل بالبحث فيهما عن أسرار مخبأه ، و ربما تبدلت كل التفاصيل الغريبة الموجعة المقززة فلعنني ، لا ، لا . سأغمض عيني ، لا ، سأفتحهما كي يصفع العار قلـوبهم . سـيخجلون . لا ؟! ويغدو موتي بلا معنى ، لا، لا، لا . و ربما بل إنهم سيلعنونني ، لا ، لا ، لا ..." [4] .

لذلك فالاستشراف وإن لم يلتزم الكاتب بتحقيقه في هذه الرواية كما في هذا المثال – يعزز قوة الألم النفسي الذي تشعر به (البطلة / صبا) ومدى خوفها من الزمن المـستقبل . وفي هذه الرواية أيضاً تكثر الأفعال المبنية للمجهول مما يؤكد أن الاستـشراف أصـبح في صلب البناء السـردي ، كما في الروايـة مثل قول الساردة : " أبواب تفتح ، أخرى توصد.. "[5].

وكذلك الأفعال الدالة على المستقبل " سأشجب ، سيعود ....الخ .

---

(١) ليلى الجهني : " الفردوس اليباب " ، ص ١٤ .
(٢) السابق : ص ١٥ .
(٣) السابق : ص ١٩ .
(٤) السابق : ص ٥٢ .
(٥) السابق : ص ٢٣ .

وفي رواية " **القارورة** " ليوسف المحيميد ، يأتي الاستشراف في الفصل ما قبل الأخير طويلاً على غير المعتاد محدثاً ما يسمى بالسرد الاستشرافي ، في مثل قول السارد : " ستمر الأيام رتيبة وبطيئة ، وسيأتي زميل أبي في سوق العود والسجاد ، وهو يحمل معه مهري وأعوامه الستين ، سيأخذني وأنا أسمع عزاء من حولي : أصلاً أنت الآن عانس ، وعمرك فوق الثلاثين ! سأقنع نفسي بذلك ، وسأسكن فيلا جديدة في حي النخيل ، وسيخصص لي سائقاً فلبينياً و سيارة لكزس جديدة ، وسأنتظره ثلاث ليال يمر خلالها على زوجاته الثلاث، وفي الليلة الرابعة سأقص عليه الحكايات ، ليست حكايات القارورة ، بل حكايات مفتعلة (...) سأضع بنتاً تملأ وحدتي و فراغي . سأكتب كل ما مر بي ، وما سيمر بي . سأكتب ما حلمت به . وما سأحلم به . سأرى شاباً نحيلاً درس هندسة الديكور في إيطاليا (...)، سيحضر إلى منزلي بعد ثلاث سنوات من زواجي ، (...) سأقضي معه ثلاث ليال متتالية ، وسأخلد في الرابعة إلى جوار زوجي الستيني . سأبكي في الصباح ... " [(١)] .

ويشعر المخاطب أن هذا الزمن الاستشرافي في هذا المثال هو نفسه الزمن الحاضر ، وهو ما يمكن أن يكون استرجاعاً للماضي ، مما يؤكد صفة التداخل الشديد بين الأزمنة في الرواية السعودية الحديثة حتى أمكن أن تصبح زمناً واحداً .

ويلعب الحلم أيضاً دوراً رئيساً في الاستشرافات الزمنية كما هو الحال في الروايات السابقة ، وفي هذه الرواية أيضاً [(٢)] .

ومما سبق يتضح أن توظيف الروائيين للسرد الاستشرافي كان على أربعة أشكال ؛ فإما أن يكون الاستشراف في مقاطع قليلة تتخلل السرد تهيئة لنهاية الأحداث ، وهو الغالب ، كما اتضح في رواية " ثمن التضحية" لحامد دمنهوري ، ورواية " غيوم الخريف " لإبراهيم الناصر ، ورواية " الغيوم ومنابت الشجر " لعبد العزيز مشري ، ورواية " اللعنة " لسلوى دمنهوري ، ورواية "الحدود" لنايف الجهني ، وإما أن يكون الاستشراف جزء بنية السرد يحقق شاعريته ويعمق مأساة الشخصية ، كما في الثلث الأخير من رواية " عذراء المنفى " لإبراهيم الناصر ، ورواية " الفردوس اليباب " لليلى الجهني .

---

(١) يوسف المحيميد : " القارورة " ، ص ٢١٢ – ٢١٦ .

(٢) انظر على سبيل المثال : ص ٥١ ، ١٨٢ .

وإما أن يقوم بناء الرواية (الإطار الكلي) من أولها إلى آخرها على السرد الاستشرافي من أجل تحقيق دائرية النص والأحداث ، وبالتالي تحفيز المتلقي لمعرفة أسباب هذه النهاية التي بدأ بها السارد ، كما في رواية " أنثى العنكبوت " لقماشة العليان .

وقد تصبح الدائرية متقطعة وأصغر بواسطة الاستشراف المتقطع مكوناً إطارات ثانوية دائرية داخل النص ؛ من أجل تحفيز المتلقي أيضاً لمعرفة النهاية قبل الأسباب ، كما في رواية " القارورة " ليوسف المحيميد ، ورواية " وجهة البوصلة " لنورة الغامدي .

المبحث الثاني
حركـــــة الســـــرد

ويقصد بحركة السرد نسبة الزمن الحكائي إلى الزمن القصصي ، فما يستغرقه الحدث للوقوع في مستوى القصة من زمن هو ما يصطلح عليه بزمن القـــصة ، في حـــين أن مـــا تستغرقه قراءة النص المعبر عن تلك الواقعة بالذات هو ما يسمى بزمن الحكاية أو الخطاب[١] وتظهر هذه المفارقة بين زمن القص وزمن الخطاب في شكلين :

أ- تفوق زمن القص على زمن الخطاب أو الحكاية ، ويظهر في التلخيص و الإضمار أو الحذف . فالمتن أو الحدث الذي يستغرق وقتاً مديداً في حين يكون موضوعه أقصر بكثير ، يعتبر تلخيصاً . وفي هذه الحالة يبلغ زمن القصة سنوات ، و لا يـــستغرق الخطاب أو الموضوع إلا دقائق . أما ما يستغرق في المتن وقتاً طويلاً ، في حـــين لا يستهلك من النص سوى كلمة أو كلمتين فيعد إضماراً .

ب- تفوق زمن الحكاية على الزمن القصصي ، ويظهر في مستوى الوقفة حيث يكـــون زمن المتن (القصة) صفراً أو يكاد ، في حين يكون الحيز النصي (الخطاب) غـــير محدود ، فتستغرق قراءته وقتاً أكثر بكثير من زمن القصة [٢] .

فالنسق الزمني للسرد أو حركة السرد ترتكز على " الوتيرة السريعة أو البطيئة ، الـــتي يتخذها في مباشرة الأحداث ، وذلك عبر مظهريها الأساسين : تسريع السرد الذي يـــشمل تقنيتي الخلاصة والحذف (...) ، ثم تعطيل أو إبطاء السرد ، ويـــشمل تقنـــيتي المـــشهد والوقفة، حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيلة " [٣] .

ويطلق جيرار جنيت على حركة السرد اسم (المدة) فكيف تظهر هذه العلاقة بـــين زمن القصة وزمن الخطاب ، أو بين المتن والمبنى في الروايات السعودية ،والوظائف والغايات من وراء عدم تساوي العلاقتين ؟ وأيهما أكثر حضوراً من غيرها ؟ وما المسوغات من ذلك؟

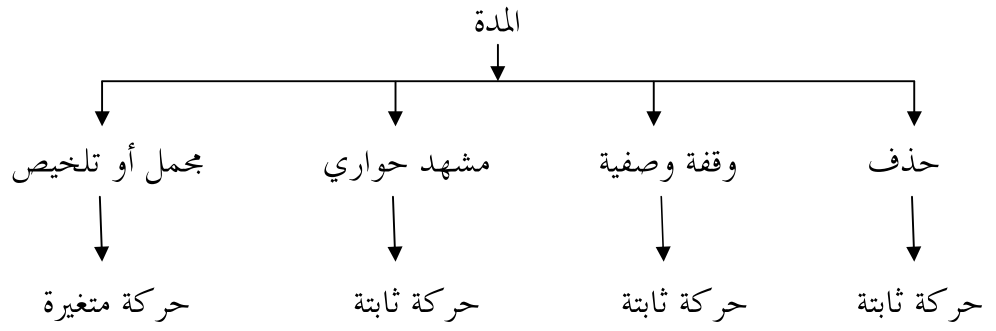
---

(١) أحمد السماوي : " فن السرد في قصص طه حسين " ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس ، ص ١٢٣ ، ١٢٤.

(٢) السابق : ص ١٢٤ .

(٣) حسن بحراوي : " بنية الشكل الروائي " ، ص ١٤٤ .

ويعتبر أن معرفة ذلك أصعب من الترتيب أو النظام السردي ، ويمكن تلخيص رؤيـــة هـــذا الناقد الفرنسي لحركة السرد بالرسم التالي [(١)] .



أ – التسريع السردي

قد يضطر الكاتب إلى استخدام طرق متعددة لصرف النظر عن عجزه في قول كـــل شيء ، باللجوء إلى المختصرات ، قفزات فجائية في الزمن ، حذف ، تسريع ...الخ ، فـــإذا مرت سنوات بدون أن يحدث شيء مهم فإن الكاتب لن يخاف عندئذ من تـــرك فـــراغ في قصته ، وأثناء استعجاله للوصول إلى عصور خصبة بالأحداث سيرخي سدول الصمت على هذه الفترات المجدبة [(٢)] .

فما هي الوسائل التي استخدمها الروائي السعودي في تسريع السرد واختصار الفترات المجدبة ؟ وهل حققت الغاية منها ؟ وكيف كان هذا التوظيف ؟

– التلخيص :

يعتمد التلخيص "على سرد أحداث ووقائع يُفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات ، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[(٣)]، وهو وسيلة الانتقال الأكثر طبيعية من مشهد إلى آخر،أي الخلفية التي يبرز عليها المـــشهدان [(٤)] " ومن الواضح أننا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلا عند حصولها بالفعل ، أي عندما تكـــون

---

(١) جيرار جنيت : " خطاب الحكاية (بحث في المنهج " ، ت . محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي ، الهيئة العامة للمطـــابع الأميرية ، ص ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٩ ، ١٠١.

(٢) رولان بورتوف : " عالم الرواية " ، ت . نهاد التكرلي ، ص ١٢٠ .

(٣) د. حميد الحمداني : " بنية النص السردي " (ط٣ ، ٢٠٠٠م) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ص ٧٦ .

(٤) أحمد السماوي : " فن السرد " ، ص ١٣٤ .

قد أصبحت قطعة من الماضي ، ولكن يجوز افتراضاً أن نلخص حدثاً حصل أو سيحصل في حاضر أو مستقبل القصة [١] .

ففي الرواية الفنية السعودية الأولى " **ثمن التضحية** " يفتتحها الكاتب " حامد دمنهوري " بتصوير وصفي ليعقبه تلخيصاً يسبق مشهداً حوارياً ، فيقول : " كان ذلك بعد أن أدت صلاة المغرب في الطابق المعد لجلوس العائلة واجتماعاتها ، وقد تعود أولادها الثلاثة أن يتناولوا عشاءهم عند مطلع المساء . أما أحمد ابنها الأكبر فقد تعود على تناول عشائه مع والديه بعد صلاة العشاء ، لدى عودة والده من الحرم " [٢] .

" وقد كان لـ " زينب " في أوقاتها القصيرة التي تقضيها بالمترل بعد عودتها من " مدرسة الفتاة " التي تتلقى بها مبادئ القراءة والكتابة ، متسع للاطلاع بما أوكلته إليها أمها ، إلى جانب اهتمامها باستذكار دروسها ، وهي و إن لم تكن قد تلقت شيئاً يذكر في الثلاثة أعوام الماضية في تلك المدرسة ، إلا أن رغبتها في التعليم كثيراً ما دفعتها إلى مطالبة أخويها " أحمد " و " يحيى " إلى مساعدتها في استذكار القليل مما تتلقاه في المدرسة على يديهما"[٣].

ففي هذا المثال الذي لا يتجاوز صفحة تلخيص سريع للشخصيات الثانوية وللفترات الزمنية الطويلة التي مرت بها .

ففي عدة أسطر يسرد الكاتب عادات أسرة البطل أحمد المتكونة عبر سنوات ، ويلمح لهذه العادة بكلمة " تعود " ليختصر بهذه الكلمة أيضاً وظائف متشابهه عبر الزمن في زمن سردي ملخص . ويعرض السارد كذلك شخصية زينب الثانوية عرضاً سريعاً مجملاً ثلاثة أعوام في سطر واحد ، واستخدم السارد في ذلك جملاً مختزلة تقوم على مفردات محدودة مثل اسم الإشارة " تلك " ، أو كلمة " تعود " ومشتقاتها التي تتكرر كثيراً أثناء استخدام تقنية التلخيص ، مثل قوله : " ولابد أن في الأمر مكروهاً على عادتها في التشاؤم من كل تغيير يطرأ على ما تعودته من تلقى الأمور في ترتيب وانتظام " [٤] .

---

(١) حسن بحراوي : " بنية الشكل الروائي " ، ص ١٤٥ .

(٢) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ، ص ٣٩ .

(٣) السابق : ص ٤٠ .

(٤) السابق : ص ٤٧ .

" فقد اعتاد أن يَبّت في أمورنا برأيه ، كما تعود سماع كلمات الموافقة والتأييد من والدتي لكل رأي يراه " (١) .

" كان ذلك الانتظار الذي تعوده من ابنته منذ صغره حتى أصبح عادة لها ... " (٢) ولا تقتصر وظيفة التلخيص في هذه الرواية على استعراض الفترات الزمنية الطويلة للشخصيات الثانوية ؛ بقدر أقل من الصفحات تتوافق مع أهميتها عند السارد وتأثيرها في نفسيته أو مدى تأثيرها في الشخصيات الرئيسية ، إنما يتعدى ذلك إلى دور رئيسي أكبر وهو التلخيص الاسترجاعى أو الاستذكاري ، فبمجرد أن تتقدم الأحداث إلى الفصل الثاني من الرواية يبدأ هذا التلخيص الاسترجاعي عمله (٣) ، يقول السارد : " من خمسة عشر عاماً خلت وهو يقوم بهذا العمل آلياً ، منظم الحركات ، مرتب الخطوات ، طوال تلك الفترة ، حتى أصبح جزءاً من حياته ، لا يشعر به وهو يؤديه ، ولا يفتقده إذا لم يؤده اعتقاداً منه بأنه قد قام به حتماً في تلك الساعة من صباح ذلك اليوم – وقد بدأ الشارع العتيق يستيقظ ببطء على أصوات المارة ، وتحت أقدام العابرين القلائل – جلس الشيخ عبد الرحمن متربعاً بواجهة ، وكأنه يستعرض في ذاكرته حديثة مع جاره الشيخ سالم ، ونقاشه مع ابنه في الليلة السابقة، وما ينتظره من نقاش مع أخيه عبد الرحيم في موضوع أحمد وفاطمة .

وهو وإن لم يكن قد هيأ في ذهنه الطريقة التي سوف يناقش على أساسها هذا الموضوع إلا أنه بدا متهيباً من الحديث ، لا لشيء سوى أن هذا الموضوع دقيق بالنسبة لأخيه ، يستدعي منه الدقة في التعبير ، والاحتراس في المناقشة ، إنه يعرف في أخيه احترامه لآرائه ، كما يحمل لأخيه العطف على رغباته و أمانيه . هذا ما درجا عليه من قبل خمسة عشر عاماً : منذ وفاة والدهما ، أي منذ أن تحمل هو أعباء الأسرة ، و القيام بمسؤولياتها ، ورعاية مصالحها ، يشاركه أخوه في ذلك مشاركة تامة عملاً و مشورة .

إنه لا ينسى لأخيه الأصغر عبد الرحيم كِده ، وعَمله ، وطَاعته ، ومشاركته له في كثير من الظروف التي مرت بهما منذ وفاة والدهما .

لقد مارس أخوه الأعمال التجارية خلال الخمسة عشر عاماً شريكاً له في هذا الحانوت، واكتسب خبرة تجارية في السنوات الأخيرة من هذه الفترة مما يتيح له الانفصال في العمل إذا أراد .

---

(١) السابق : ص ٥٢ .

(٢) السابق : ص ٩٣ .

(٣) انظر السابق : ص ٥٤ .

ولم ينس الشيخ عبد الرحمن انزعاج أخيه من فكرة الانفصال حين عرضها عليه ذات يوم .

عرضها عليه كمكافأة يسر بها أخوه ، نظراً لصغر أسرته التي تتمثل في زوجه ، وابنته فاطمة .

وتوارد هذه الذكريات على ذهنه وهو في جلسته بحانوته هذا الصباح ، فتح أمامه باب الأمل في إقناع أخيه بوجهة نظر " أحمد " في الاكتفاء بعقد القران ، وتأجيل الزفاف ، بل إنه استعرض في مخيلته معاملة أخيه له خلال الفترة التي مرت بعد وفاة والدهما .

وفكر في مدى مطابقة أعماله بأقواله ، فوجد في كل ذلك تأييداً لرأيه في أخيه [١] .

هنا يسوغ السارد حب عبد الرحمن (والد أحمد) لأخيه عبد الرحيم (والد فاطمة) بتلخيص استرجاعي لفترات زمنية طويلة شكلت ثغرات زمنية في السرد السابق ، فكان هذا الملخص الاسترجاعي بمثابة استدراك لنوع العلاقة بين الأخوين ، وما يترتب عليها من أحداث قد لا تصبح منطقية ـــ خاصة في رواية هي أقرب إلى المذهب الواقعي ـــ إذا لم يقنع السارد المسرود له بمدى الرابطة بين الأخوين وحرصهما على صلة الرحم . فالكاتب يلخص بعض الأحداث ـــ وإن كان قليلاً ـــ ، ويضحي في إظهار مقدرته الفنية في سبيل تبليغ فكره ، والإقناع بوجهة نظره [٢] .

فمن أجل أن يقنع السارد المسرود له بفكرة قبول والد فاطمة الاكتفاء بعقد قران ابنته على ابن أخيه البطل / أحمد ، والانتظار من ثم لفترة طويلة من الزمن " طوال فترة دراسته الطب " لخص فترات زمنية طويلة بدا أول الأمر أنها من الزمن المحدب الذي لم يتطرق إليه السارد ، ولكن عندما تأزم الحدث الرئيسي الأول (إكمال أحمد دراسته في مصر ، أو زواجه من فاطمة) وجد السارد أن من اللازم استخدام التلخيص الاسترجاعي ليغطي فترة كبيرة محددة ب (خمسة عشر) عاماً ، مما دعا إلى اختزال الزمن الطويل في صفحتين .

وبذلك أدى التلخيص الاسترجاعي وظيفة اقتصادية وفنية ، لأن المقطع السردي الذي يمتد على فضاء نصي محدود يخصّ مرحلة زمنية طويلة[٣] . وقد تم إيراد هاتين الصفحتين كاملتين لأهميتهما في إبراز إحدي وسائل التلخيص ، وهي بناء الحكاية بناء تناوب ، ففي

---

(١) السابق : ص ٧٤ ، ٧٥ .

(٢) أحمد السماوي : " فن السرد " ، ص ١٣٨ .

(٣) السابق : ص ١٣٥ .

البداية زمن حاضر ثم انتقل الراوي إلى الزمن الماضي البعيد(الاسترجاع الخارجي) المحدد بخمسة عشر عاماً وهو ما قبل بداية الرواية أو القصة ثم يعود إلى الزمن الماضي الأقرب وهو غير محدد سوى بوصف الحدث الأبرز وهو وفاة والده ، ثم يرجع الزمن الحاضر لينطلق مرة أخرى إلى الزمن الماضي القريب (الاسترجاع الداخلي) أي بعد بداية الرواية وقد تم إيراد ذلك ، وهي لحظة مكاشفة الابن (البطل أحمد) والده في الاكتفاء بعقد القران ؛ ليرجع مرة أخرى إلى زمنٍ ماضٍ أبعد من زمن الجملة السابقة عليه ، ثم يعود مرة أخرى إلى الحاضر ومنها إلى الزمنٍ المستقبل ، وهو استشراف حقيقي لمرآي أخيه في الفكرة (الاكتفاء بعقد القران) .

وبذلك يشترك التلخيص الاستشرافي مع الاسترجاع في تهيئة القارئ لما سيصدر من أفعال تقوم بها الشخصية ؛ وهي ما يسوغ موقف عبد الرحيم (والد فاطمة) من الاكتفاء بعقد قران ابنته على أحمد بعد أن استطاع التلخيص الاسترجاعي سد الثغرات الزمنية قبل بداية النص ، واستطاع إقناع المتلقي بقوة الرابطة بين الأخوين .

واشتمل هذا التلخيص على عنصر مساعد لتحديد المدة باللفظ الزمني " خمسة عشر " عاماً ، وهي مدة طويلة تبين مدى سرعة السرد ، ولكن لا تدل على أهميته ، فقد يكون تلخيص ما حدث في يوم واحد أهم مما حدث في سنوات(١) .

إن من " أهم وظائف السرد التلخيص (....) ، وأكثرها تواتراً هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي "(٢) .

يقول السارد : " الشهر الذي انقضى منذ غياب أحمد عن أسرته ، فترة حافلة بالانفعالات العاطفية ، التي شملت أفراد الأسرة بشطريها ، (....) ، على أن السمة التي تظهر جلياً في تصرفات أي فرد منهم ، والتي تنبئ عادة في تصرف عفوي ، أو كلمة عابرة، أو زفرة عميقة ، عقب لحظات من التفكير ، (...) كان الوالد راضياً كل الرضا لسفر ابنه، فقد تصور ما ينتظره من مستقبل (...) أما في وحدته فكان يفكر في ابنه تفكيراً متواصلاً (...) يثير الحزن الدفين على فقد ابنيه محمود ومحمد (...) ، أما الأم فقد كانت تجهر بما يعمل في نفسها (...) وكأنما قد تركت ما يعنيها من شؤون البيت (...) أما المترل الآخر .. مترل "عبد الرحيم " (...) وخلال ذالك الشهر ، لم يكن حديث الأسرة (...) حينذاك إلا استعادة تذكر " أحمد" (٣) .

---

(١) حسن بحراوي : " بنية الشكل الروائي " ، ص ١٥١ .

(٢) السابق : ص ١٤٦ .

(٣) حامد دمنهوري :"ثمن التضحية"،ص١٧١-١٧٤.

ومن البديهي أن تلخيص فترة طويلة من الزمن " خمسة عشر " عاماً يختلف عن تلخيص فترة أقل "شهر"كما في هذا المثال ،لأن السارد عندما يلخص فترة زمنية مقدارها شهر يعمل على تسريع السرد بدرجة أقل من السرعة المستخدمة في تلخيص " خمسة عشر " عاماً ، وتلخيص فترة زمنية طويلة جداً يعمل على اختزال النص ، وبالتالي إبراز أحداث معينة ، بالمرور السريع عليها ، وإماتة باقي الزمن .

أما تلخيص زمنية أقل لا تتجاوز " شهراً " كما في المثال الثاني ، ففيه يعطي أهمية لهذا الزمن الذي كان له أبعد الأثر في نفسية السارد ، مما جعله يتوقف عنده مدة أكبر ، وإن كان بالمرور السريع فهو لا يختزل الزمن بجمل محدودة قد لا تعطي هذه الفترة الزمنية حقها.

فالسارد يلخص أثر سفر البطل أحمد على الأسرتين (أسرة والده وأسرة خطيبته) محدداً ذلك بفترة غيابه " شهر " وهذا يقلل من الانقطاع الزمني الذي يسببه انتقال البطل إلى مصر ، وتغير المكان ؛ بالرغم من استخدام الراوي من الخلف ، فلو أهمل المؤلف هذه الفترة الزمنية واعتبرها ميتة بحجة أنها خارج نطاق تحرك البطل ، فسيصبح تصرف الراوي من الخلف في السرد ليس له تسويغ منطقي . وإذا كان يمكن في الأمثلة السابقة تحديد هذا الزمن الملخص " خمسة عشر عاماً " ، " شهر " لوجود قرينة زمنية لفظية ، فإن هناك أمثلة كثيرة من الرواية لا يمكن تحديد هذا الزمن فيها بدقة ، لعدم وجود قرينة زمنية لفظية ، بالرغم من إمكانية تقريب الفترة الزمنية ، في مثل قول السارد "وتساءل في سره :

هل قدر لي في المجهول شئ جديد ؟ لقد عاش لي أحمد بعد أخويه محمود ومحمد اللذين أودعتهما الثرى في ظروف أذكرها بأحداثها الأليمة ، لقد عفّى الزمن على تلك الأحداث (...) إن "أحمد"سوف يعيش ،فقد تغلب على الأمراض منذ صغره" [1] .

ويبدو أن السارد يتجاهل تحديد الفترة الزمنية أو الخوض في تفاصيلها كونها مؤلمة ومؤثرة في نفسيته ، ويتوقع أن يكون أثرها كذلك في نفسية المسرود له ، فيتجاهل بفعل الزمن النفسي هذه الفترات الزمنية ؛ ليس لأنها غير مهمة كما سبق من أمثلة ، ولكن لشدة تأثيرها على نفسيته ، وهذا يعد أيضاً من وظائف التلخيص ، فيما يؤلم من فترات زمنية يمر عليها السارد مروراً سريعاً معلناً عجزه عن التعبير الأوفى لهذا الألم .

---

(١) السابق : ص ٨٦ .

ويمتزج التلخيص كثيراً مع وسائل زمنية أخرى ، وخاصة تقنية الوصف ؛ لأن هـــذه الرواية ــفي الغالب ــتعتمد على تبطيء التصوير الوصفي أو (السرد الوصفي) ، بدرجة قد يتسلل معها الملل إلى المتلقي (١) .

وبطبيعة الحال فان تقنية التلخيص لا تستغني عن تقنية الحذف في أي مثال من أمثلتها، سواء كان ذلك ضمنياً أو صريحاً ، إذ يعتمد التلخيص بالدرجة الأولى على استخدام الحذف الضمني أو الصريح ، وهو ما سيأتي ذكره في الحديث عن تقنيـــة الحـــذف ؛ لأن كليهمـــا يعملان على تسريع السرد وحذف اللحظات الزمنية الميتة (٢) .

ومما لم يفطن إليه بعض النقاد أن التلخيص قد يأتي استشرافياً ، فكان التمييز لديهم محصوراً بين التلخيص الاسترجاعي ، وتلخيص الحاضر الذي يقوم بوظيفة الإخبار (٣) .

يأتي الاستشراف ملخصاً ، لأنه يمر على المخيلة مروراً سريعاً و مجمـــلاً ، و قـــد لا يسمح له الخيال أن تراه الشخصية كما ترى الزمن المسترجع الذي أصبح في دائرة المحسوس أو الملموس في الواقع ، فيكون لأحداث غيبية قد تتحقق أولاً ، ولا يهم المـــسرود لـــه أن يعرف تفاصيلها قدر معرفته بمدى تحقيقها ، من ذلك قول السارد : " كانت قبل هذه الليلة تتصور عريسها أحمد وقد عاد طبيباً يشار إليه بالبنان ، و لم يكن الوصـــول إلى المـــستقبل يستغرق في نظرها سوى لمحة خاطفة من الزمن ، غمضة عين تستمتع فيها بالحلم اللذيـــذ ثم تفتح عينيها على إشراقه الأمل الذي ينير لها حياتها ، ومستقبل هذه الأسرة .

رأت " أحمد " وقد فتح عيادته في المترل وأعدت في خيالها الطابق الأول من المـــترل ، مكاناً للعيادة ، هنا مكتبه ، وهنا دولاب صغير يضع فيه أدواته الطبية (...) سوف تشرف بنفسها على تأثيث العيادة ، وتشرف على نظافتها ، وسيصبح هذا الإشراف على عيـــادة " أحمد " جزءاً من برنامج عملها اليومي ... " (٤) .

وإذا كان التلخيص يظهر بقلة في رواية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري " مما تسبب في إبطاء السرد ، فإن التلخيص في رواية " **الغيوم و منابت الشجر** " لعبد العزيز مشري أقل بكثير ؛ مما جعل المتلقي يشعر أنه أمام لوحات تشكيلية تجتمع تحت اللوحة المجسدة زمنيـــاً

---

(١) انظر السابق : علي سبيل المثال ص ٩٠ ، ١٠٩ .

(٢) انظر السابق ، على سبيل المثال : ص ١٢١ .

(٣) من هؤلاء النقاد على سبيل المثال : محمد سويرتي ، حسن بحراوي ، أحمد السماوي ، حميد لحمداني : ... الخ .

(٤) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ، ص ١٨٢ .

بالغيوم ومنابت الشجر ، فلا تتبين التلخيص في هذه الرواية بوضوح إلا في مواضع الحذف الصريحة ، وكأن السارد لا يأتي بالتلخيص إلا نادراً يسد فيه بعضاً من مواضع الحذف الصريحة ، مثل : " جرت الأيام ، و كان جريها على قلب " ظافر و عفراء " .. بطيئاً ، أما قلب الأم فقد تفتت بالخوف ، وملل الترقب ، ثم تيبس من بعد حين على المضرة ، وبقي على الحنين .. يعلم جسارة الابن ، ويعلم درايته بما يفعل (...) وفي المنام ، كانت تطرد الأوهام بدعاء الخفاء " (١) .

" تسعة شهور قمرية إلا أياماً قليلة .. كان القمر في لياليها يفلت بدره منتصف كل شهر ، وحمدان يحلم بنور كبير يبتلع حتى الأفق ، لم يكن يتغير فيه متغير ، ما خلا ذقناً عفت عنه الشفرة " (٢) .

ومع ذلك فإن اللوم الموجه للكاتب " عبد العزيز مشري " على تباطؤ السرد في هذه الرواية أقل من اللوم الموجه لحامد دمنهوري في رواية " ثمن التضحية " ؛ لأن الوصف في رواية " الغيوم و منابت الشجر " ، على الرغم من الوتيرة البطيئة التي يتسبب بها طغيانه على السرد إلا أن إتقان الكاتب في توظيف الوصف ، والاهتمام بالصور المرئية خفف من الملل الذي قد يصيب المتلقي ؛ لأن التنويع في الصور وتجسيدها فنياً يكسر الرتابة في السرد.

و لم يظهر التلخيص واضحاً في هذه الرواية إلا في التزع الأخير منها ، وكأن السارد فطن إلى تحريك السرد في اللحظات الأخيرة ليقفل الستار على مرحلة زمنية طويلة ، يتحول منها إلى مرحلة زمنية أخرى يتبعها تحول في الأمكنة وطبيعة الأشياء التي تتغير تبعاً لها طبيعة الوصف ؛ وهي مرحلة الطفرة ودخول التلفاز والتقنية ، واستبدال البيوت الخرسانية ببيوت طينية مما يؤثر في رسم اللوحات التشكيلية التي تعتمد في أبعادها الفنية على الزمن الطبيعي وشعرية القديم .

يقول السارد :" لم يعد للتساؤل موضع في ذهني ، فقد علمت أن عم " مطر " قد أمر الأطباء ببتر ساقه المريضة من الركبة ، وأعرف كم ظل يعاني من ألم ، ومن حسرة ، ومن جلوس طويل في البيت ، بعد إصابة من جرح في قدمه اليمنى (لا أعرف سببه) ، وقد جاء جارنا " بن زايد " بآخر خبر وصل مع قادم من المدينة ، وهو شاب من قرية تسكن في غير بعيد عنا . لم أكن لأتصور أي إنسان بقدم واحدة . وخلفها مضى " بن زايد " ، رحت

---

(١) عبد العزيز مشري : " الغيوم ومنابت الشجر " ، ص ٧٣ .

(٢) السابق : ص ٧٦ .

أمطر جدي بأسئلة عن هذا الحدث (...) كنت أفرق رسمه على ورقة بيضاء بألوان الشمع، أضمرت رؤيتها لصديقي بن مطر، وكرهت جداً مقابلته في اليوم التالي الذي امتلأت ليلته بأحلام مخيفة ، لم أحكِ لأحد ، إنني بكيت ، (...) . رأيت أمي في مرات كثيرة ، تروح إلى بيت مطر ، ورأيتها تساعد بنت مطر (...) ابن مطر ، لم أقابلة منذ أسبوع ، حتى جاء يوماً إلى ساحتنا و نادى باسمي ؛ فخرجت إليه ، و ما كنا لنتحدث أبداً في شأن أبيه .. لكننا كنا نمر بصديقنا بن ظافر ، ونسرح ثلاثتنا إلى الوادي " [١] .

" فلم يعد لذلك البيت الذي كان يحنو بجدرانه المطينة على عُكَازّي مطر ، إلا ذكرى طفولة مرقت كما تمرق عشية وضحاها ، وبنى أمامه بيتاً واسعاً بحمامات يسمونها " إفرنجية" وغدا لأصوات الأولاد في الدار ضجيج يكاد يعمر قلب الجو وينسيه عن ماضي زوجته وحاضر رجله المبتورة (...) افتقد مطر طعم القادم الذي ينادي باسمه من الساحة قبل الداخل ، وجاءت مكانها ضاغط للجرس بالكهرباء .."[٢] إن تصوير التحولات الاجتماعية في آخر النص السردي فرض على السارد استخدام فنية التلخيص لاختصار الفترة الزمنية الفاصلة بين ما قبل الطفرة وما بعدها . وإن كان السارد – كما هو واضح من المثال السابق ــ لا يستطيع أن يستغني عن الوصف ، حتى في إيجاز ، أحداثاً سريعة تفرضها التحولات الاجتماعية في مرحلة زمنية طويلة بأقل قدر ممكن من الصفحات .

يظهر التلخيص بأبرز صورة في الرواية ، " **أنثى العنكبوت** " لقماشه العليان ، إذ يرد عقب المشهد بمثابة المرحلة الانتقالية بين المشهد السابق والسرد اللاحق [٣] .

تقول الساردة في الفصل الأول من الرواية : " ومضت أشهر طويلة قبل أن يتضح لي أن بدرية ليست سعيدة في زواجها ، وأن زوجها سكير عربيد دأب على ضربها طوال حياتها معه حتى حملت و أجهضت ، ثم عادت إلى بيتنا باكية طالبة الانفصال عن زوجها مفجرة كل ما اختزنته من أحزان طوال عام كامل هو عمر زواجها .. أمي التزمت الصمت كعادتها (...) أشقائي كل منهم أبدى رأيه وإن تحفظ البعض ، لكن الأغلب يناصرها في طلب الطلاق .. احتضنتها باكية لبكائها (...).

أبي كان رده صاعقاً حاسماً و مباغتاً ... وجوده ألجم الأفواه حتى إنني توقفت عن بكائي .

---

(١) السابق : ص ٩٦ ، ٩٧ .

(٢) السابق : ص ٩٩ .

(٣) أحمد السماوي : " فن السرد " ، ص ١٣٥ .

قال بلهجته الواثقة :

- ليس عندنا مطلقات في العائلة (...) .

وأمي لا تفتأ تردد كلمتها الخالدة في المآسي :

- " لا حول ولا قوة إلا بالله " ...

عادت بدرية إلى بيت زوجها (...) . :

لم أنس لأبي موقفه هذا ولا موقفه مني بعد ذلك بشهور ، حيث تعرضت لأبشع موقف تتعرض له طفلة في مثل سني وظروفي ، حينما حاول جارنا أن يغتصبني (...) دخلت بيتنا بعد الحادث أرتجف بعنف (...) .

سألني بحدة بعد أن أغلق سماعة الهاتف :

- ما بك ؟

رويت له ما حدث (...) وما إن انتهيت من روايتي حتى فوجئت بصفعته المدوية على صدغي (...) وهو يدمدم بكلمات متقطعة :

لقد انهارت الأخلاق ... سوء تربية ... البنت كبرت و انحرفت .." [(١)] فكما هو واضح ، فإن التلخيص قام بالربط بين المشاهد ، فخلق نوعاً من الموازنة بين وتيرتي تبطئ السرد وتسريعه ، وإن كان أيلاً إلى السرعة .والأمثلة على هذا النوع من التلخيص الذي يربط بين المشاهد كثيرة في هذه الرواية ؛ حتى إنه يمكن تخيل مسار السرد في الرواية على هذا النحو الذي يبدأ بتصوير أو وصف سردي :

(وصف سردي) ←تلخيص استرجاعي ← مشهد ←حوار مشهد

تلخيص ← حوار مشهد ←تلخيص← حوار← تلخيص استرجاعي

حوار مشهد ← تلخيص استرجاعي ← مشهد ......

هذا بالنسبة للخيط الأول في الرواية ، أما باقي الخيوط فتنسج على المنوال نفسه تقريباً ، مما يدل على أن الرواية تعتمد بشكل رئيسي على فنية التلخيص ، فهي لا تكاد تخرج عن إطارها في تصوير المشاهد ، ماعدا افتتاحية الرواية ومداخل الخيوط الأخيرة منها ، إذ تعمل الساردة اختيار فنية الوصف فيها ، كما سيرد في الحديث عن هذه الفنية .

---

(١) قماشه العليان : " أنثى العنكبوت " ، ص ١٣ ، ١٤ .

وبما أن افتتاحية الرواية جاءت على شكل وصف سردي ثم عقبه التلخيص ، فإن ذلك يدل على مظهر آخر من مظاهر التلخيص في الرواية ،وهو أنه عادة ما يرد بعد الوقفة الوصفية.

تقول الساردة : " لم يكن في حياتي شيء غير عادي أو شاذ أو مميز ... أبداً ، كل شيء كان يسير في مجراه الطبيعي ... شابة ، جميلة ، من عائلة مرموقة و معروفة ... الأب متسلط برأيه (...) والأم طيبة مستكينة بلا رأي ... أقعدها المرض ومنعها حتى من قدرتها على المشاركة (...) كانت مريضة مزمنة بالانفصام وبلا أمل في الشفاء ... أنجبتني لتحتضنني شقيقتي الكبرى بدرية ذات الأعوام الخمسة عشر ..." (١) .

ويلاحظ كثرة التلخيصات في هذه الرواية (٢) ، مما أسهم في تسريع وتيرة السرد ، وهذا بدوره زاد من حرارة المتلقي وتركيزه مع الأحداث ، دون أن يجد الملل إليه مدخلاً . وفي الوقت نفسه لم يتخلخل النص السردي بالإنقطاعات الزمنية ، لأن الساردة استخدمت التلخيص الاسترجاعي لوصل هذه الانقطاعات . و من ذلك على سبيل المثال : أن الساردة عندما قدمت شخصية أخيها " صالح " قدمته بتلخيص يوجز حكمها عليه بأنه لن يتمكن من إقناع والدها بزواج أختها بدرية ، ثم سبب هذا الحكم الذي يأتي على شكل تلخيص استرجاعي لماضيه ، الذي لا يعرف المسرود له عنه شيئاً سوى كونه شقيقها . لكن قبل منتصف الرواية تلخص البطلة حياته المحكومة بتسلط والدهما ، فقد كان يريد أن يعمل طياراً، واختار له والده التدريس ، وأحب ابنة الجيران ، واختار والده له ابنة عمه ليتزوجها رغماً عنه (٣) .

ويؤدي هذا التلخيص دوره مع كل شخصية ثانوية ارتبطت مع البطلة في الزمن المسترجع ، فتسرد سرداً موجزاً يقدم الشخصية سواء كان إخوتها مثل : تلخيص الساردة قصة أختها مع زوجها المسن ، وزواجه من أخرى (٤) ، أم تلخيص قصة زوجة والدها (٥) ؛ وهذا من وظائف التلخيص المهمة ؛ إذ يعمل على العرض السريع للشخصيات الثانوية ، وللفترات الزمنية الطويلة (٦) .

---

(١) السابق : ص ١٠ ، ١١ .

(٢) انظر السابق : على سبيل المثال ، ص ١٣ ، ١٤ ، ١٥ ، ٣٧ ، ٤٤ ، ٥٣ .

(٣) السابق نفسه : ص ٤٤ ، ٤٥ .

(٤) السابق : ص ١١٧ .

(٥) انظر السابق : ص ٦٨ ، ٦٩ .

(٦) محمد سويرتي : " النقد البنيوي " ، ص ٣٣ .

ومع أن هذه الرواية من روايات المرحلة (الثالثة) التي تولي الشكل الفـــني الاهتمــام الأول قبل العناية بالفكرة [١] .

فإنها أحدثت العكس فأولت الفكرة عنايتها محدثة تواصلاً بين السارد و المسرود له ، فاستطاعت به الكاتبة إقناع المسرود له عن طريق التركيز على تقنية التلخــيص ؛ وخاصــة التلخيص الاسترجاعي ؛ لأن هذا التلخيص يسد الثغرات الزمنية الناتجة عن السرد الدائري ، عدا أن هذه الرواية تغطي مرحلة زمنية كبيرة وإن لم تصرح الساردة بمدتها ، ولكنها ضمنياً تبدأ من طفولة الساردة وتنتهي وهي شابه معلمة؛ وهذا يحفز الساردة على توظيف التلخيص بكثرة؛فالنص الممتد على مساحة زمنية جد طويلة يكون أكثر قابلية للتلخيص مـــن غيره[٢].

وقد استطاعت الكاتبة أن توجد توازناً بين الإيقاع السريع للزمن والإيقاع البطــيء ، وإن كانت – كما مر سابقاً – أقرب في هذا إلى الوتيرة السريعة (ويحقـــق ذلـــك مظهـــر السرعة عند الروائيين الجدد في عرض الوقائع بعد أن كانت تتصف بالبطء) [٣] .

ففي رواية مرحلة الريادة " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ، ورواية المرحلة الوسطى " الغيوم و منابت الشجر " لعبد العزيز مشري ، كان التلخيص مهمشاً لا يأتي إلا في أضيق الحدود، لاعتقاد الكاتب في رواية " ثمن التضحية " أن الوصف هو الوسيلة الأفضل لتصوير مرحلة زمنية مهمة ترتكز على عنصر المكان ، ووصف عاداته و تقاليده .

وكذلك الكاتب في رواية " الغيوم و منابت الشجر " الذي آثر إظهار مقدراته الفنية في رسم لوحات سردية تعمل على تبطيء السرد ، ودفعه إلى تلك الطبيعة القروية (منابت الشجر) ، وسيطرة الزمن الطبيعي (الغيوم) ، عدا أن الكاتب فنان تشكيلي فـــانعكس – بطبيعة الحال – موهبته على أدائه السردي .

– الحذف :

إن " النصوص السردية " التي تواتر فيها استعمال التلخيص هي نفسها تقريباً تلك التي تحوي إضمار (الحذف) وذلك نتيجة محدودية الرواية فضاء نصياً ، مقارنة لها بالزمن الـــذي تستغرقه القصة (يقصد زمن الحكاية) ،خاصة إذا كانت تنسحب على أجيال متلا حقه [٤] .

---

(١) على سبيل المثال : روايات رجاء عالم ، رواية " وجهة البوصلة " لنورة الغامدي ، رواية " الغيمة الرصاصية " لعلي الديني .

(٢) أحمد السماوي : " فن السرد " ، ص ١٣٦ .

(٣) حميد لحمداني : " بنية النص السردي " ، ص ٧٧ .

(٤) احمد السماوي : " فن السرد " ، ص ١٤١.

ويتكون الحذف " من إشارات محددة أو غير محددة للفترات الزمنية الـتي تـستغرقها الأحداث في تناميها باتجاه المستقبل ، أو في تراجعها نحو الماضي ، والإشارات الزمنية منـها الظاهر ومنها الضمني والمفترض ، حيث ينتقل الراوي من فترة زمنية إلى فترة زمنية أخرى . دون تحديد الوقت الذي استغرقته هذه الفترة [1] .

وهكذا فإن الحذف في الرواية قد يأتي صريحاً ظاهراً مثل قول الراوي " وقـد ازدادت الصلة بينهم وثوقاً بمرور الأيام ، منذ وصولهم إلى القاهرة ، قبل ثلاثة أشهر ...." [2].

" كانوا خلال الشهور الستة الماضية قد ساروا على نسق معيشي منظم .." [3] .

" ..... بعد مرور عامين من قدومهم إلى مصر " [4] .

" تسعة شهور قمرية إلا أياماً قليلة ... " [5] .

" أحداث الشهور الستة التي فارقت عمر الثلاثين عاما " [6] .

وقد يأتي أمر الحذف ضمنياً يفهم من سياق السرد ، مثل :

" جرت الأيام ...... " [7] .

" ومضت أشهر طويلة ...... " [8] .

" بعد ذلك بشهور .... " [9] .

" ... سيقف فيه فعلاً بعد أشهر قليلة " [10] .

وإذا كان هذا الحذف الضمني محدداً في الأمثلة السابقة ، فقد يظهر أكثر صعوبة عندما لا يحدد مثل : " أفقت على دنيا غير الدنيا ، وعالم غير العالم الذي عرفته وعشته .....

---

(١) محمد عزام : " فضاء النص الروائي " ، (ط ١ ، ١٩٦٦م) دار الحوار ، اللاذقية ، ص ١٢٥ .

(٢) حامد الدمنهورى : " ثمن التضحية " ، ص ١٨٨ .

(٣) السابق : ص ٢٠٩ .

(٤) السابق : ص ٢٥٩ .

(٥) عبد العزيز مشري : الغيوم ومنابت الشجر " ، ص ٧٩ .

(٦) يوسف المحيميد " القارورة " ، ص ١٤ .

(٧) السابق : ص ٧٣ .

(٨) قماشة العليان : " أنثى العنكبوت " ، ص ١٣ .

(٩) السابق نفسه : ص ١٤ .

(١٠) يوسف المحيميد : " القارورة " ، ص ٢٨ .

أشقائي وشقيقاتي وقد تفرقوا بين بيوت أزواجهن وزوجاتهن وفي السفر للدراسة وأمي التي فقدتها نهائياً بالموت ...." [1] .

ويُلحظ من هذه الأمثلة " أن القطع عادة في الروايات التقليدية مصرحٌ به وبارزُ ، غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الروائي ، وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه " [2] .

وهذا القطع قد يعكس الحالة النفسية للكاتب ، ويدل على عدم رضاه عن بعض الأحداث والظواهر ؛ فلا يتبسط في الحديث عنها [3] .

وإنما يقفز قفزا متلاحقاً محاولاً تلخيصها وعدم الإفاضة في الحديث عنها .

كما يلحظ من الأمثلة السابقة فإن كل تلخيص هو دليل على محذوف ، وكل محذوف يعوض عنه عادة بتلخيص .

ففي رواية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ، يأتي التلخيص عقب الحذف الصريح مباشرة [4] .

فمرة يحدد الحذف بثلاثة أشهر ، ويلخص ما جري فيه من أحداث ، وعندما يتقدم السرد يزيد من سرعته في تلخيص حذف محدد بستة أشهر إلى أن يصل حذف بعامين ، يزيد من سرعة السرد بقدر الزمن الممتد ، فعلى قدر الحذف الزمني تتحدد مدة التلخيص ، ومدى سرعة السرد ، هو دليل على محذوف يعوض عنه بتلخيص .

---

(١) قماشة العليان : " أنثى العنكبوت " ، ص ١٩ .

(٢) حميد **الحمداني** " بنية النص السري " ، ص ٧٧ .

(٣) أحمد السماوي : " فن السرد " ، ص ١٣٩ .

(٤) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " علي سبيل المثال ص ١٧١ – ١٧٤ ، ص ١٨٣ ، ٢٢٧ .

ب – الإبطاء السردي (الوقفة الوصفية) :

ويقتضي الوصف من السارد عادة انقطاع السيرورة الزمنية ، وتعطيل حركتها ، ولكن الوصف قد يفقد هذه الصفة عندما يلجأ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في محيطهم فيتحولون إلى ساردين ، وهناك ما يمكن اعتباره وصفاً خالصاً خالياً من أي تحديد زماني أو أي حركة ، وهناك أيضا أفعال تحمل في ذاتها طابعاً وصفياً ، وإذا كانت الأشياء يمكن أن توجد دون حركة ، فإن الحركة لا توجد بدون أشياء ، فالسرد لا يمكن أن يوجد بمعزل عن الوصف ، لكن لا تمنع تبعيته له أن يلعب الدور الأول ، وتتحدد في كل رواية وظائف مختلفة للوصف ، ولكن هناك وظائف عامة تتلخص في الوظيفة الواقعية التي تقدم الشخصيات والأشياء والمدار المكاني كمعطيات حقيقية للإيهام بواقعيتها ، أو قد تكون وظيفة معرفية : أي تقدم معلومات .

وللوصف صور متعددة بين الحركة والجمود ، وبين المألوف والغريب ، وبين المسموع والمرئي، وبين الاستقصاء والإيحاء [(١)] .

ولعل أهم هذه الصور التي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بحركة الزمن السردية هي الصور التي بين الحركة والجمود ، ويأتي ماعداه تابعاً لهذه الصورة بأشكال متعددة قد تكون بين المسموع والمرئي ، أو بين المألوف والغريب ، أو بين الاستقصاء والإيحاء .

جغرافية أو علمية وغيرها ، وقد تكون الوظيفة سردية تزود ذاكرة القارئ بالمعرفة اللازمة حول الأماكن والشخصيات التي ترسم الجو وتساعده في تكوين الحبكة .

ومن هذه الوظائف أيضا الوظيفة الجمالية ، فاستخدام صور بعينها (استعارات وكنايات ، ومجاز مرسل) قد يحيلنا إلى الرومانسية أو الواقعية ..... الخ .

ومن وظائف الوصف كذالك الوظيفة الإيقاعية التي تولد القلق والتشويق بسبب قطع تسلسل الأحداث في موضع حساس [(٢)] .

تفتتح أغلب الروايات السعودية نصوصها بتصوير وصفي قد يكون أقرب إلى الجمود كما في الروايات التقليدية ، فعلى سبيل المثال مطلع رواية : " **ثمن التضحية** " لحامد دمنهوري ، يصف السارد مطبخ مترل البطل أحمد بواسطة الرؤية المسلطة على والدة أحمد

---

(١) استفادت الباحثة في هذا التقسيم لصور الوصف من كتاب : " فن السرد " ل أحمد السماوي .

(٢) انظر د . لطيف زيتوني : " معجم مصطلحات نقد الرواية " ص ١٧٢ .

(خديجة) وهي تجلس على مقعد خشبي أمام موقد في المطبخ الواقع بأعلى المترل ، وبيـــدها مروحة تذكي بها النار ، وهي تهيئ عشاء أولادها الصغار [١] .

وفي مطلع رواية " **الغيوم ومنابت الشجر** " لعبد العزيز مشري يصف السارد ثوب البطل بعد أن غسلته أمه فهو من " البفتة " الأبيض ، صبغته والدته بالصبغ النيلي حتى بـــان على حبل الغسيل تحت الشمس وكأنه زهرة لوز في ربيـــعها [٢] .

وكذلك هو الحال في رواية " **عذراء المنفى** " لإبراهيم الناصر ، عندما افتتحها الكاتب بوصف سردي لمدينة جدة الضبابية [٣] .

وقد يكون الوصف أقرب إلى الحركة ، فلا يأتي خالصاً ، أو أقرب إلى الجمود ، إنمـــا يتحرك بفعل الزمن ، ففي مطلع رواية " **أنثى العنكبوت** " لقماشه العليان ، تصف الساردة حالة البطلة النفسية وتأثير ذلك في رؤيتها للمكان حولها " السجن " ، فتتأمـــل الـــساردة الجدران العالية للسجن التي تسد منافذ الحياة ، ووجوه النسوة المنهكات اللاتي توالت على ذاكرتها [٤] بفعل هذا الوصف للمكان المتمثل بالرؤية عبر الذاكرة .

وتفتتح رواية " **القارورة** " ليوسف المحيميد ، بوصف سردي ساعد على تحريكه تأريخ الزمن وإن كان أقرب إلى الجمود ، كما في الروايات التقليدية ، " في صباح بارد من أواخر فبراير ١٩٩١م كانت السماء بيضاء صافية ، وخالية من ضجيج طائرات إف ١٥ المقاتلة ، لحظة أن استيقظ المدينة بعينين متعبتين ، وترك الحمام البلدي مخلفاته اللزجة علـــى أجهـــزة صفارات الإنذار فوق المباني الحكومية " [٥].

وقد يعود السبب في ذلك الجمود الافتتاحي إلى رغبة السارد في تصوير أثـــر زمـــن سياسي جديد على المكان الذي لا تتضح صورته المتغيرة إلا بالوصف ، ومن ثم التقاط صور (فوتوغرافية) لمدينة الرياض بعد الإعلان عن انتهاء حرب الخليج الثانية .

---

(١) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ، ص ٣٩ .

(٢) عبد العزيز مشري : " الغيوم ومنابت الشجر " ، ص ١١ .

(٣) إبراهيم الناصر : " عذراء المنفي " ، ص ٩ .

(٤) قماشة العليان : " أنثي العنكبوت " ، ص ٩ .

(٥) يوسف المحيميد : " القارورة " ، ص ٩ .

وبعد أن أعطى التصوير الوصفي المركز صورة لنهاية الحرب السياسية (1)، يبدأ بتصوير حرب داخلية لإحدى شخصيات الرواية (البطلة / منيرة) هذه الحرب المبتدئة من حيث انتهت ، والمنتهية من انتهاء الحرب السياسية ، فالزمن العام للرواية هو حرب الخليج ١٩٩١ م أواخر نوفمبر ، أما الزمن الخاص فيتواتر تاريخه مع الزمن العام وهو عدة أشهر قضتها البطلة في حرب عبارة عن لعبة خداع وحب مزيف من إحدي الشخصيات الرئيسية على الرجال ، وكان الراوي يشبه خداع الرجال واستدراجه للبطلة بالهجوم المباغت من العراق على دولة الكويت .

أما رواية " **الحدود** " لنايف الجهني ، فصارت على نهج الروايات السعودية الحديثة وهي الدخول إلى النص بسرد وصفي يميل إلى حد ما إلى الحركة .

يقول السارد : " الصحراء هادئة .... واللغة أيضاً .... لم تجد الطرق الكثيرة الممتدة على جسدها الرملي سوي هؤلاء الناس الذين وقفوا بين حيرهم وبين السنابل ، التي عشقوها وارتحلت ... يرسمون أفقاً جديداً يأخذهم إلى زيتون الأرض البعيد .

" القيصوم تنكر لرائحته .... والطلح ملأ ذاكرته بشوك تتموج عند رؤوسه الأمنيات كبحار عريقة " كانت المرايا تبصرهم جيداً ... " (2).

ويمكن أن نطلق على النوع الأول الوصف الأقرب إلى الجمود ، الوصف السردي أو (الصورة الوصفية) ، والنوع الثاني الوصف الأقرب إلى الحركة ، السرد الوصفي ، أو (الصورة السردية) .

وتفرق الناقدة " سيزا قاسم " بين هذين المصطلحين بقولها :

" تتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن . أما المقاطع الوصفية ، فتتناول الأشياء الساكنة " (3) .

وبما أن الباحثة تركز على تأثير الوصف في البني السردية ، فإنها فضلت تسمية النوع الأول بالوصف السردي ، الوصف المتحرك في صوره يبطءأقرب إلى السكون ، ويأتي هذا النوع " الوصف السردي " غالباً في نطاق رسم الشخصيات والأمكنة ، مثل : " وسار كل منها إلى جانب الأخرى ، الشيخ " عبد الرحمن " بقامته المتوسطة ، وجسمه النحيل ،

---

(١) انظر السابق : ص ١٠ .

(٢) نايف الجهني : " الحدود "(ط١ ، ٢٠٠٢م) نادي تبوك الأدبي ، ص ٥ .

(٣) سيزا قاسم : " بناء الرواية " (ط ١ ، ١٩٨٥م) ، دار التنوير ، بيروت ، ص ٨٣ .

ووجهه المستطيل ، وسمرته الخفيفة ، والشيخ " سالم " بقامته القصيرة ، وجسمه الممتلـــئ ، وهو يميل يمينة ويسرة في مشيته ، واضعاً على كتفه سجادة الــصلاة ، وبيمنــاه مــسبحته الطويلة " (١) .

" كانت سوقيه آنذاك ، وبعد أن بدا الضحى ينشر ضوءه على الأسواق ، قد اتخذت مظهرها المعتاد ، فقد فتحت ، فقد فتحت جميع الحوانيت أبوابها ، وعرضت على واجهاتها ألوان المنسوجات الحريرية ، ورصدت على رفوفها . أنواع الأقمشة القطنية والصوفية ، كما تدلت من العوارض الخشبية شتى أنواع المطرزات ، ما بين ذهــبي ، وفــضي ، وأصــفر ، وأحمر"(٢) .

" كانت عروس اليوم فاطمة ترتدي ثوبا حريرياً ، محلى بزهرات مطرزة من القــصب الفضي ، وتحلى جيدها بعقد من اللؤلؤ ، كما تدلى من أذنيها حلق من الماس ، تصل حلقاته إلى ما يوازى صدغيها ، وفي إحدى يديها ، سوار من الماس ، وبــالأخرى ســاعة ذهبيــة مرصعة بالأحجار ؛ أما شعرها فقد صففته على مهل ، وتركته من غير وشاح " (٣) .

وهذا النوع في الغالب لا تستغني عنه أي من الروايات المدروسة (٤).

أما النوع الثاني " السرد الوصفي " ، فلا يمكن أن يستغنى عنه النص السردي ، لأنــه بالإضافة إلى وظيفة الزخرفة ، فهو يعمل على تفسير الأحداث في الرواية : " وكان " أحمد" يجلس بالقرب من النافذة على الأريكة الخشبية العريضة المكسوة بقماش حريري مــشجر، مستنداً بيمناه على وسادة ضخمة ، وقد وضع كتاباً في حجره ، متتبعاً الأذان في صــمت ، حينما التفتت إليه أمه في انزعاج تأمره بتغطية رأسه ، وكأنما يرى في ذلك ما يكفي للتعبير عن إطاعة أمر أمه .

ولكنها تشير له إلى " غترته " المعلقة ، فيسرع إلى التقاطها ، ويضعها على رأســه ، ولكن أمه لا تكتفي بذلك ، بل تسارع إلى التعليق على ما بدر منه قائلة :

– لقد نصحتكم مراراً بتغطية رؤوسكم وقت الأذان ....." (٥) .

---

(١) حامد دمنهوري " ثمن التضحية " ، ص ٦٧ .

(٢) السابق ، ص : ٨١ .

(٣) السابق ، ص : ١٤٢،١٤٣ .

(٤) انظر على سبيل المثال : " أنثى العنكبوت " ص : ٤٤ ، ٣٦ ، ورواية " القارورة " . ص : ٥٩ ، ٤٥ .

(٥) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ص ٤٥ .

فهذا السرد الوصفي لم يكتف بالوظيفة الزخرفية أو بواقعية الأحداث ، إنما فسر طريقة تحكم العادات في الشخصيات ، وتأثرها بالمكان أو البيئة ، مثل " عادة تغطية الرأس عند الأذان " وهذا بدوره يحدث الانطباع الأول عند القارئ في صعوبة خروج البطل أحمد عن عادات المكان الذي ينتمي إليه .

وتقوم أغلب الصور السردية في رواية " **ثمن التضحية** " على تحقيق الوظيفة التفسيرية [1] .

أما رواية " **الغيوم ومنابت الشجر** " لعبد العزيز مشري ، فتعتني أكثر بالوظيفة الإيهامية للوصف حتى يصبح أقرب إلى الجمود ، ممثلاً في لوحات جمالية لمشاهد مكانية مأخوذة من طبيعة القرية .

مثل قوله " همي الليل هميا ضبابيا برذاذ المطر ، وغدت دنيا الصبح طريه مخضرة بشوشة ..

حما نهار وقد احتلت الشمس كل الفضاء الأزرق .. [2] .

" على امتداد الطريق الذي ينحدر في الذهاب إلى المدرسة ، وبجانب الجبل الذي يلامس نهاية أسفله نهر صغير لا يجري إلا وقت أن تمتلئ الآبار بالماء .. وقت أن تصبح دنيا القرى في الجنوب كما تمسي .. ضباب كثيف وأنوار وسحب كالقطن المعفر بالفحم ، ومستنقعات كالمرايا تتنافر ، وطين على الأقدام ذاهبة في المشاوير .. وقت أن تبتل كل صلابة من مطر الشتاء .. يجري النهر الصغير ماراً بصخور تملست على مدار السنين ، فأصبحت ملساء ثقيلة وقويه ، وعندما تأخذ شمس الصيف في النهوض بكل أحياء الماء الشتائي .. يأخذ النهر في النهوض بحوافه الخضراء ، ويأخذ في الهبوط ، ثم يجف شهراً إثر شهر حتى لا يبقى منه إلا بقع آسنة تطفو على وجهها الطحالب ، وعلى أطرافها تقذف بالرائحة المنداة بنباتات الحبق "[3] .

أما رواية " **أنثى العنكبوت** " ، فقد كانت تعتني باستقصاء الحقائق المرة التي تعيشها البطلة ، تقول الساردة مجسدة آلامها النفسية : " ورقة صفراء ممتقعة تحاكي شحوبي الماثل أمامي في المرآة " ، عينان سوداوان فارغتان ، وجه جامد بملامح باردة كئيبة كوجوه الموتى

---

(١) انظر علي سبيل المثال : ص ٦٧-٧٩ ، ٧٢ ، ٧٣ .

(٢) عبد العزيز مشري : " الغيوم ومنابت الشجر " ، ص: ٢٠.

(٣) السابق ، ص : ٣٩ .

.. شفتان ذابلتان بلا روح أو حياة .. الورقة مثبتة بإحكام في بطاقة دعوة .. دعـــوة زواج سعد على ابنه عمه ... هل تمزقت ... تداعيت .. تبعثرت أجزائي في كل مكان ؟ [1].

وهذا سرد وصفي لزمن نفسي يهدف إلى دفع المتلقي إلى التفاعل مـــع شخـــصيات الرواية . ويؤتى بهذا الوصف أيضاً بالإيحاء بواقعية الأحداث مثل : تسويغ حـــب البطلـــة لشخصية " سعد " ، فتقول واصفة إياه برؤية نفسية : " يا إلهي ... شقيقها ... إنه ســـعد ... سعد بشحمه ولحمه هو السائق (...) رائحته المميزة تقتحمني بعنف ، تحاصرني مـــن الجهات الأربع ، تنتزع سلاحي ، ويصفعني وجودها فلا أملك إلا الاستسلام . صوته يخترق أذني رائقاً شفافاً قريباً تحمله إلى ذبذبات الهواء التي نتنفسها جميعاً ليصل إلى مباشـــرة دون وسائط ، طازجاً كأنه رغيف خرج لتوه من الفرن ... يداه سمـــراوان بعروقهمـــا النـــافرة وبساطتهما العجيبة أراهما أمامي على المقود ، أكاد ألمسهما بيدي وأرى كيف تعبر الـــدماء وتتدفق إلى هذه اليد السمراء الخشنة ... شعره الناعم اللامع الذي تتدلى بعض خصلاته من تحت غطاء الرأس سوداء حالكة متحدية ، وكأنها تتحدى أصابعي المتجمدة أن تعزف عليها أحلى النغمات ...[2] .

ويأتي هذا الوصف متراوحاً بين المألوف – كما سبق – والغريب مثـــل : "لا أذكـــر سوى أطياف باهته لخيالات ضئيلة ثم تذوي حتى يطويها الزمـــان ... يتنـــاهى إلى سمعـــي ضحكات خافتة ، ونساء يتحدثن ، وصراخ أطفال .... تتسلل إلى انفي رائحـــة البخـــور مختلطة بشذا العطور المختلفة وروائح العرق .

أصداء لأصوات بعيدة ، ورائحة طعام زكية تخترق ذاكرتي ، ثم صـــمت أبـــدي ... اختلط عليَّ الأمر مراراً ... بدون جثة ثلجية محاطة بكومة من الثياب البيضاء واللامعة..... أكنت انتظر الدفن ، أم انتظر جثة أخرى قادمة لاصطحابي ؟ إلى أين ؟

بالتأكيد قبر واسع بارد يسعنا نحن الاثنين بحوائط ثلجية راسخة ، وبقلوب داميـــة ، ونفس صدئة بالأحزان ... " [3] .

وهذه الشعرية في اللغة السردية قد توحي بغرابه الوصف ؛ لان الـــساردة تلجـــأ إلى تشبيهات بلاغية غير مألوفة ، أو ليست كما في الواقع .

---

(١) قماشة العليان : " أنثى العنكبوت " ، ص : ١٨٨ .

(٢) السابق ، ص : ١٢٢ .

(٣) السابق : ص ١٧٢ .

ويختلف الوصف الذي يأتي عن طريق الاسترجاع عن وصف للحاضر _ كما في الأمثلة السابقة _ ؛ لأن الوصف المستذكر قد لا يكون مماثلا للواقع ، فتزيد نسبة الشعرية والتخيل ، كما لاحظت في رواية " أنثى العنكبوت " من المثال السابق [1].

ويأتي الوصف عن طريق الرؤية ، مثل : " لمحت منيرة عبر زجاج نافذتها المظلل قمراً خابيا مهزوماً في سماء المدينة ... "[2] .

ويتحقق هذا الوصف بالنظر إذا لم يكن هناك حاجز يفصل بين السارد والموصوف ، إلا إذا كان حاجزاً شفافاً _ يسمح بالرؤية كما في المثال السابق ، وهذا الوصف بالنظر يغلب على ما عداه من أنواع الوصف ، وقد يأتي عن طريق السمع ، وهو الأقل وروداً في الرواية ، مثل رواية " **وجهة البوصلة** " لنورة الغامدي التي اعتمدت على الوصف عن طريق السمع ، في الزمن الحاضر ، وذلك كون جهاز الهاتف هو المحفز على استرجاع الماضي ووصف أحداثه .

ويتبين مما سبق أن عند كل روائي غاية رئيسة يركز عليها ، وتتحكم في طريقة توظيفه للوصف ، ففي رواية " ثمن التضحية " يهدف الكاتب من توظيفه للوصف إلى تعليم المسرود له والتأثير فيه ؛ مما أدي إلى طول الوصف وإبطاء الحركة ، وضعف عنصر التشويق[3].

ويغلب ذلك في استخدام الراوي من الخلف .

أما رواية " الغيوم ومنابت الشجر " ، فيهدف كاتبها من الطريقة التي تبناها في الوصف إلى تحقيق اللذة لنفسه في الإفاضة والاسترسال والاهتمام بالخطاب على حساب القصة.

فمع أن هذه الرواية تحكى من وجهة نظر طفل ، فإن الأوصاف لا تكون عاكسة لثقافة هذه الشخصية ، وإنما تعبر عن صوت المؤلف نفسه .

وفي رواية " أنثى العنكبوت " تهدف الكاتبة من أوصافها إلى عكس حالة الشخصية النفسية ، أو للتذكر ومشاطرتها إحساسها[4] ، ويغلب ذلك في استخدام الراوي المشارك .

---

(١) انظر أيضاً على سبيل المثال : رواية " القارورة " ، ص ١٠، ورواية " ثمن التضحية " ، ص ٩٠ .

(٢) يوسف المحيميد : " القارورة " ، ص ١١ .

(٣) حامد دمنهوري " ثمن التضحية":، ص ٢٥ .

(٤) انظر على سبيل المثال قماشة العليان : " أنثى العنكبوت " ، ص : ١٥ – ٣٦ .

وأخيراً ، فإن الوصف لا يمكن أن يستغني عنه النص ، وتعد القدرة على توظيفه بأحسن صورة الفارق بين مبدع وغيره .

وقد يلاحظ مما سبق أن الروائيين السعوديين ، سواء في المرحلة الأولى و الثانية أو الثالثة يتشابهون في توظيفهم للوصف ، وخاصة في اختيار المطالع ، وتظهر الاختلافات بينهم في نسبة الحركة والجمود . أما متن النص السردي ، فكان الاختلاف بيناً في صورة الوصف بين المألوف والغريب ، حتى إنها أثرت في اللغة المستخدمة عند السارد ، وكانت سبباً في الحكم على شعريتها من عدمه ، وعلى غموضها أو العكس .

من هنا يتبين أن نظام السرد وحركته هو المتحكم الرئيسي في تشكيل البنية الزمنية للسرد . والاختلاف السردي الظاهر بين الروايات السعودية التقليدية والروايات السعودية الحديثة يتحدد في هذه المفارقات الزمنية السردية ، سواء كان في خط عمودي " نظام السرد" ، " أو خط أفقي " حركة السرد ".

فتأتي الروايات التقليدية _ وخاصة " مرحلة الريادة " : (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري ، و(ثقب في رداء الليل) لإبراهيم الناصر _ في مسار رتيب تصاعدي ، مما أدى إلى سيطرة بنية سردية تقليدية .

أما روايات المرحلة الوسطي فقد كان يتجاذبها مساران هما : التصاعدي والمتقطع ، فنتج عن ذلك روايات تنتمي إلى السرد الاسترجاعي ، مثل : رواية " اللعنة " لسلوى دمنهوري، ورواية " غيوم الخريف " لإبراهيم الناصر ، ونتج عن ذلك بنية تزاوج بين التقليدي والتجريبي .

وروايات المرحلة الثالثة (الحديثة) ، كانت _ في الأغلب _ تسير في خط متعرج أو دائري دون التزام بالسرد الرتيب السابق ، مما أدّى إلى تشكّل بنية سردية حديثة .

وكذلك الحال بالنسبة للحركة السردية ، حيث تباينت بين الحركة والجمود ، فكانت أقرب إلى الجمود في الروايات التقليدية ، وأقرب إلى الحركة في الروايات المعاصرة .

الفصل الثاني

بنيـــــة الـــــــــراوي

المبحث الأول : الراوي من الخلف

أ – الراوي محدود العلم .

ب – الراوي كلي العلم .

المبحث الثاني : الراوي المشارك .

المبحث الثالث : الراوي الثنائي .

المبحث الرابع : الراوي المتعدد الأصوات .

المبحث الخامس : علاقة الراوي بالشخصيات

المبحث السادس : المسرود له .

بنية الراوي

السرد وسيلة بناء لا غير ، تتعدد أنماطه ومظاهره بتعدد الرؤى التي ترشـــح عنـــه ، وهكذا تبرز ضرورة الوقوف عند الرؤية بوصفها وجهة النظر التي تقدم إلى المتلقي عالماً فنياً تقوم بتكوينه أو نقلة عن رؤية أخرى ، وهذا يفرض التوقف عند الراوي الذي تنبثق منـــه هذه الرؤية (١) .

فالسرد ليس إلا طريقة الراوي في " الحكي " أي في تقديم الحكاية ، وتتحدد هويتـــه تبعاً لطبيعة الراوي أو موقعه بغض النظر عن السردية والمسرود له ؛ لذلك يرى بعض النقاد أن الحديث عن السرد دون تحديد " الموقع " كلام بلا معنى (٢) .

ويقصد بالراوي هو " الشخص الذي يقوم بالسرد ، والذي يكون شاخصاً في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي بنفسه ، مع المسرود لـــه الذي يتلقى كلامه . وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين لعدة مسرودٍ لهم أو لمسرود واحد بذاته " (٣) ودرجة قرب الراوي من الشخصيات والأحداث أو بعده عنها تـــؤثر في رؤيتنا لها ، وفي طريقة تقديمها (٤) .

فقرب السارد من أحداث بعينها ينتج ما يسمى بالسرد المشهدي ، وبعد السارد مـــن هذه الأحداث ينتج ما يسمى بالسرد الإخباري ، وهذا بدورة يؤثر في البنية الزمنية للرواية ..

فالمسافة بين السارد والشخصيات أو الأحداث قد تكون زمنية (قريبة أو بعيـــدة) ، أو ثقافية (أقل أو أعلى من ثقافة الشخصية أو مساو لها) أو قوليه (بواسطة شخـــصية أو دون واسطة) فالراوي هو الكاتب الضمني ، ويختلف عن المؤلف ، لأن الراوي هو المُرسِل المتخيل للخطاب إلى المرسل إليه المتخيل أيضاً ، ويخلق هو وعملة في آن واحد صيغة أرقـــى من صيغة الإنسان الحقيقي (المؤلف) نفسه ، كما يشكل ضرباً من وجهة النظر الخاصة والتي تتخذ شكلاً تعبيرياً ما ؛ وكلما تغيرت وجهة النظر تغير شكلها التعبيري . وبناءً على ذلك،

---

(١) انظر : عبد الله إبراهيم " المتخيل السردي " (ط١ – ١٩٩٠م) المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص ١١٦ .

(٢) انظر : صالح إبراهيم " الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف " ، (ط١ – ٢٠٠٣م) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ص ١٢٤ ، ١٢٥ .

(٣) جيرالد برنس " المصطلح السردي " ت. عابد خزندار ط١- ٢٠٠٣م ، المجلس الأعلى للثقافة ، ص ١٥٨ .

(٤) انظر : عبد الرحيم الكردي " الراوي و النص القصصي " (ط٢ ١٤١٧ هـــ / ١٩٩٦م) ص ٢١ ، دار النشر للجامعات .

يستحيل على المؤلف التعبير عن وجهة نظر ثابتة في كل إبداعاته الروائية ، إذ يبدع المؤلف الفرد أشكالاً تعبيرية متعددة يعبر فيها الراوي أو الرواة عن وجهات نظر مختلفة . وهكذا يصبح لكل شكل تعبيري راويه أو رواته.

يتغير الراوي ويتعدد تبعاً لتغير الصيغة التعبيرية وتعددها ، كما تتغير وجهة النظر وتتعدد بتعدد وتغير الرواة . ولئن كان المؤلف شبيهاً بالشخص الواقعي ، فإن الراوي شبيه بشخصية خيالية لا اسم لها ولا شيء يدل عليها في الخطاب الروائي سوى ما ترويه . وعلى هذا النحو ، يختلف الراوي عن الشخصية الروائية التي يدل عليها الضمير أو الاسم أو ما يقوله وما تفكر فيه ، وقد يختفي الراوي نهائياً ولا سيما عندما تتكلف الشخصية بالحكي ، أو عندما تتحاور مع شخصية ، أو عندما تناجي ذاتها(١) .

ويمكن إيجاز أنواع الراوي كما استخدمها نقاد الغرب والعرب إلى ثلاثة أنماط رئيسية وهي:

١- الراوي العليم بكل شيء ، ويسميه النقاد الفرنسيون (الراوي من الخلف) .

٢- الراوي يُعَلم ما تُعَلمه الشخصية ، وتسمى (الرؤية أو الراوي المشارك).

٣- الراوي يُعَلم أقل مما تعلمه الشخصية ، وتسمى (الرؤية من الخارج).

وهذا التقسيم أوسع من التقسيم التقليدي للحكي المختصر في أسلوبين : أسلوب الراوي العليم بكل شيء ، ويستخدم في الغالب ضمير الغائب . وأسلوب الراوي بضمير المتكلم وهو (الراوي المشارك) (٢) .

وتتعدد صور الراوي من حيث البنية السردية في هذا البحث تبعاً لوجودها في الرواية السعودية إلى أربعة أشكال هي :

أ - الراوي من الخلف : وينقسم إلى نوعين :

١- الراوي محدود العلم : (ويستخدم الرؤية من الخلف - بمنظور موضوعي خارجي).

٢- الراوي كلي العلم : (و يستخدم الرؤية من الخلف - بمنظور موضوعي داخلي).

---

(١) انظر محمد سويرتي : " النقد البنيوي و النص الروائي - نماذج تحليلية من النقد العربي ج/ ٢- الزمن - الفضاء - السرد " إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ١٩٩١م ، ص ١١٦ ، ١١٧ .

(٢) انظر د. أحمد جبر شعث :" شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة " ، (ط١ ، ٢٠٠٥م) مكتبة القادسية ، فلسطين .ص ٧٧ ، ٧٨ . وانظر أيضاً : د. يمنى العيد : " في معرفة النص " ، (ط٤ ، ١٩٩٩م) دار الآداب ، بيروت ، ص ٢٣٣ .

ويستخدم هذان الراويان (محدود العلم) و(كلـي العلـم) في السرد الكلاسيكي التقليدي ، بواسطة الكاميرا من الخارج .

ب- الراوي المشارك (**ويستخدم الرؤية مع – المفردة**) **وينقسم إلى** :

١- الأنا بطلاً .

٢- الأنا شاهداً .

ولهذا الراوي منظوران : ذاتي داخلي للنوع الأول وذاتي داخلي للنوع الثاني ، ويتغير هذا المنظور من شخصية إلى أخرى ، ويأتي هـذا الـراوي غالبـاً في (الروايات الرومانسية ، أو ذات البطل الإشـكالي) والقـارئ لا ينظـر إلى الأحداث إلا من زاوية الشخصية الراوية .

ج- الراوي الثنائي الذي يتشكل من الجمع بين الراويين السـابقين (ويسـتخدم الرؤية من الخلف والرؤية مع) .

د- الراوي المتعدد الأصوات (**و يستخدم الرؤية مع- المتعددة**) .

و في حال الأنواع الثلاثة من الرواة تكون الكاميرا بعين إحدى الشخصيات[1].

---

(١) الراوي من الخلف و الراوي المشارك يقابلان أسلوبي السرد الموضوعي و الـسرد الـذاتي حـسب تـصنيف الكاتـب الروسـي (توماتشفسكي) .انظر: بنية النص السردي : ص ٤٧ – ٤٩ .

المبحث الأول
(الـــــراوي مـــن الخلـــف)

يعد الراوي من الخلف أحد أهم الطرق السردية التي اعتمدت عليها فنون السرد منذ معرفة هذا الفن " بل أكثرها استخداماً في طرق السرد التقليدية ، فهو السرد الموضـــوعي ، ويسمح للسارد بالتحكم في إيراد الوقائع السردية وترتيبها[(1)] .

ويستخدم الراوي من الخلف – عادة – ضمير الغائب في السرد ، وقد يتحدث هذا الراوي بضمير الغائب عن نفسه ، وقد يتحدث عن الآخرين ، وقد تبدو صورته مـــسيطرة بوصفها راوية ، "لكن صوته لا يظهر بالمظهر الغنائي ، بل يتوارى خلف ضمائر الغائب"[(2)].

ويجمع كثير من النقاد على أن الراوي من الخلف هو الراوي من الخارج أو الـــراوي بضمير الغائب ، وهو يساوي ذات السارد العليم [(3)] ومن هذه المساواة بين الـــراوي مـــن الخلف وذات السارد العليم ظهرت إشكالية عدم تمييز هؤلاء النقاد بين الراوي من الخلـــف (محدود العلم) الذي يشبه الراوي المشارك في التركيز على زاوية محددة والراوي من الخلف (كلي العلم) الذي يطل على جميع الشخصيات والأماكن ، ويشترك مع الراوي من الخلف (محدود العلم) في استخدام ضمير الغائب . فعدم الفصل بين المؤلف الحقيقي العـــالم بكـــل شيء والمؤلف الضمني (الراوي من الخلف) أوقع النقاد في إشكالية عدم التمييز بين محـــدود العلم وكلي العلم. فالراوي من الخلف يعرّف عند سائر النقاد بأنه الرؤية الخارجية لـــراوي العلِم التي يقدم بها المؤلف الضمني مادته القصصية [(4)] وتستعمل هـــذه الرؤيـــة عـــادة في الروايات التقليدية ، حيث يعرف الراوي كل شيء عن شخصيات عالمة ؛ بمـــا في ذلـــك أعماقها النفسية [(5)] .

وبنظرة سريعة ماسحة للروايات السعودية في بداياتها نجد أن (الراوي مـــن الخلـــف) بنوعيه (محدود العلم ، وكلي العلم) يسيطر على أحداث الروايات الـــسعودية في المرحلـــة

---

(1) هيثم الحاج علي : " الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي " ، (ط1 ، 2008) مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ص ١٥٤.

(2) د. عبد الرحيم الكردي : " السرد في الرواية المعاصرة " ، ص ١٥١ .

(3) انظر على سبيل المثال : د . عالية " البناء السردي " ، ص ١٧٥ .

(4) انظر : د. عبد الله إبراهيم : " المتخيل السردي " ، ص ٦٥ .

(5) انظر : همام – قبان : " السرد الروائي " ، ص ٨٠ .

الأولى من مراحل تطورها ، لأن الروائي السعودي كان يستخدم السرد الإخباري بواسطة ضمير الغائب ، وهو الأسلوب المستخدم في الحكايات الشعبية .

وتندرج تحت هذا الأسلوب التقليدي في البناء ، الروايات السعودية منذ بدايتها التاريخية المتمثلة في رواية "التوءمان" للأنصاري عام ١٩٣٠ ، وما بعد بدايتها الفنية المتمثلة في رواية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ١٩٥٩م " وتعد هذه السنة البداية الحقيقية لولادة الرواية السعودية " [١] .

واستخدام هذا النوع من السرد بواسطة الراوي من الخلف لا يقلل من قيمتها الفنية ، إنما طريقة توظيف هذا النوع من الراوي هي المؤثرة في نجاح سيرورة السرد .

أ- الراوي من الخلف (محدود العلم) :

وللراوي من الخلف نوعان مهمان بحسب تركيز السارد على شخصياته فهناك **محدود العلم** معرفته أحادية الزاوية ، التي يركز فيها الراوي على وعي إحدى الشخصيات ، تكون في الغالب الشخصية الرئيسية ، والنوع الثاني **كلي العلم** من معرفة الراوي متعددة الزوايا ومحايدة ؛ يوزع علمه بين الشخصيات والأماكن ، ولا يتبنى وجهة نظر إحداهما .

وقد نجحت البداية الفنية للرواية السعودية من منظار الرؤية الخارجية [٢] – فقد تبنى حامد دمنهوري الراوي من الخلف – محدود العلم – ليقوم بسرد أحداث روايته " **ثمن التضحية** " ، واستطاع من خلاله تحقيق الوحدة العنصرية للعمل ؛ بالرغم من الانتقادات الموجهة إلى هذا الراوي من الخلف في الاعتقاد أنه يشتت القارئ في انتقاله من شخصية إلى أخرى [٣] ، وقد يعود السبب في تلافي هذا المأخذ إلى خدمات اتخاذ الكاتب زاوية محددة أو بؤرة معينة أكسبت الراوي من الخلف محدودية العلم ؛ ففي الصفحات الأولى من الرواية يلخص الراوي مجموعة من الأحداث المهمة ، وهي بداية بمفاتحة الأب (الشيخ عبد الرحمن) ابنه (أحمد) ، وبطل الرواية في الزواج من فاطمة، واشتراط البطل أن يتم العقد ، ويؤجل الزواج إلى حين عودته من البعثة التعليمية من مصر .

---

(١) د . السيد محمد ديب : فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور " المكتبة الأزهرية للتراث ، ط ٢ ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م ، ص ٩ .

(٢) من هذه الروايات ، رواية " غداً سيكون الخميس " لهدى الرشيد " ، و " امرأة على فوهة بركان " لبهية بوسبيت ، ومن الروايات الحديثة " ثلاثية أطياف الأزقة المهجورة " لتركي الحمد ، وغيرها كثير .

(٣) د. السيد محمد ديب " فن الرواية ... " ص ٥٩ .

بيد أنه يلحظ هنا أن اعتماد الدمنهوري هذا النوع من الرواة أدى إلى إبطاء الحركة " وكان في مقدور الدمنهوري أن يستعين بالتذكر (الاسترجاع) و (المنولوج الداخلي) بصورة أكبر حتى يقضي على ما اعتور الأحداث من بطء وتراخ "(١) .

ويفتتح الراوي الرواية بمشهد تصويري يوحي بأنه (كلي العلم) فيقول : "كانت خديجة تجلس على مقعد خشبي أمام الموقد في المطبخ الذي يقع بأعلى المترل ، وبيدها مروحة تذكر بها النار ...". فالراوي هنا ليس إلا راصداً لما في تراه شخصية تنظر إلى خديجة من الخارج ، وهذا ما يعزز سيطرة الراوي محدود العلم ، على أحداث الرواية ، وإن كانت بعض المواقف والتعليقات يوحي بها إلى مشاركة الراوي (كلي العلم) في اتخاذ وجهة النظر فمن المسرود له ، في مثل وصفه للحوار " أو يقول لها في معرض التهوين من أهمية رغبتها .... " (٢) .

ووله كاشفاً لمقطع من الحوار الداخلي لإحدى الشخصيات الثانوية " فهتف في سره : " إن الرجل في أول الطريق " (٣) ويكثر هذا الراوي من ذكر الأوصاف التي تدل على تدخله في البناء السردي ، مثل " وبينما هو آخذ في الحديث الشيق ... "(٤) .

إن تلك الانفعالات والدوافع لم تكن تشير إلى شيء بديهي ...." (٥) وهذه الأوصاف تعبّر تعبيراً مباشراً عن تدخل الكاتب في البنية السردية . وهذا الراوي من الخلف يوهم القارئ بمحدودية علمه ، وبأنه لا يستطيع سبر أغوار الشخصية إلا من خلال الأحداث ومجرياتها ، فلا يوظف المنولوج الداخلي لتكشف الشخصية عن نفسها ، فمحدود العلم في الراوي من الخلف هو الراوي محدود الإمكانيات السردية في التوظيف التقني في سبر أغوار الشخصية .

فالراوي محدود العلم لا يروي إلا ما يراه ظاهراً ، أو من خلال زاوية واحدة ، أو انعكاس لمرآة واحدة تكون في الأغلب مرآة لشخصية محورية أو بطل واحد ؛ بخلا ف الراوي كلّي العلم فإنه قد يغوص في أعماق البطل ، وكذا باقي شخصيات الرواية ، ويصف ما يدور في داخلها ، وما لا نستطيع رؤيته .

ففي رواية " **فتاة من حائل** " لمحمد عبده يماني ، يتولى الراوي محدود العلم سرد الأحداث من زاوية بطل الرواية " هشام " وكأنه ظل هذه الشخصية ، بدءاً من نزوله من سيارة الأجرة ودخوله مبنى الجامعة ، إذ يقول متتبعاً خطواته . " هبط هشام من سيارة

---

(١) نفسه .

(٢) حامد دمنهوي " ثمن التضحية " ، ص ٤٠ .

(٣) السابق: ص ٢٤٠ ، انظر كذلك على سبيل المثال ص ٢٦٠ ، ٢٦٢ ، ٢٧٨ ، ٣٢١ .

(٤) السابق: ص ٨٣ .

(٥) ص ٣٤٦ .

الأجرة أمام مبنى الجامعة، وتوجه مسرعاً إلى مكتب المسجل وقد بدت عليه معالم اللهفة..."[1] .

وهو بالإضافة إلى ذلك يراقب انفعالات هشام بدقة ، فينقل لنا معالم لهفته كما سبق وانبهاره وسخطه وحيرته في مثل : " وابتسم هشام رغماً عنه وقال مجيباً زميله – إنك تبالغ يا عمر .... "[2] ." وقلب هشام شفته ، وهز رأسه في حيرة شديدة ..."[3] . هذا الراوي لا يفارق هشاماً في أي مشهد من مشاهد الرواية ، وكأنه جاء ليشهد على أقواله وأفعاله فينتقل معه من أمام مبنى الجامعة ، إلى مكتب المسجل ، إلى غرفته في السكن الجامعي ، إلى الصالة الجامعية ، إلى صالة الفندق ... الخ .

ولعل تمسك الراوي بهذا البطل أنقذ الكاتب من مأزق كبير كان على وشك الوقوع فيه ، وهو تفكك الوحدة المكانية بسبب كثرة الأماكن الموزعة بين الأحداث الرئيسية والثانوية.

وعندما يستخدم الراوي من الخلف هذا السرد التصويري ، فهو لا يصور إلا المكان الذي يكون فيه البطل هشام باستثناء ما يدور بين الشخصيات من حوار .

وهذا يدل على أن الراوي من الخلف (محدود العلم) لا يشترط أن يكون دائم الحضور، ولك أن تراقب الأمثلة الآتية :

" وتصاعدت أصوات الترحيب والتأييد من كل جانب ، وتسابق الطلبة لتقديم الكراسي ، وإعداد إحدى الطاولات للزائرين الثلاثة ، وتحلق الشباب حول الأساتذة في ضجة مرحة تنسجم مع الجو الجامعي الأليف ، حيث للصداقة أعلى مكان ، سواء بين الأساتذة والطلبة ، أو الطلبة فيما بينهم " [4] " وكانت أولى الكبائر هي كلية الآداب التي كانت تحتل مبنى مدرسة ابتدائية في حي الملز بالرياض " [5] .

---

(١) محمد عبده يماني : " فتاة من حائل " ، (ط١ – ١٤٠٠هـ : ١٩٨٠) ، تهامة ، ص : ١١ .
وتدور الأحداث الرئيسة لهذه الرواية حول طالب سعودي من مكة مبتعث إلى أمريكا ، يحاول التأقلم مع الحياة القريبة ، حتى كاد أن يفقد شهادته وهويته ، فتساعده فتاة من حائل (هيا) زوجته في مقاومة إغراءات الغرب وإتمام دراسته بعد أن اثبتت له أنها تستطيع الحفاظ على هويتها وإكمال دراستها أيضاً .

(٢) السابق : ص ١٣ .

(٣) السابق: ص ٧٧ .

(٤) السابق : ص ٢٠ .

(٥) نفسه .

" وصمت الدكتور محمد بعض الوقت ، وبدا على الشباب وكأنهم مبهورون بقصة نشوء التعليم الجامعي في البلاد ، وما صاحبه من خطوات من بداية متواضعة جداً ، إلى انطلاقة جبارة وضعت بلادهم العزيزة في الصف الأول بين دول المنطقة في مجال التعليم العالي "(١) .

والراوي محدود العلم في رواية " فتاة من حائل " لا ينقل صوت المؤلف بطريقة مباشرة ؛ لكن الحوار بين الشخصيات بدا في بعض المواطن مباشراً في نقل آراء المؤلف وأهدافه؛ وذلك عندما يسوق الوثائق والشواهد الكثيرة التي تقطع سير الأحداث الرئيسية عبر اللغة الحوارية (٢) .

وبالرغم من تلك الاستطرادات ، فقد كان الكاتب يهتم براوٍ واحد ، وحاول في أكثر من موطن أن يكسبه محدودية العلم ،وكأنه لا يعلم إلا ما يدور في رأس بطله وحده ؛ أما باقي الشخصيات فعلمه بها محدود برؤية "هشام" فعندما يتكلم الراوي نشعر أن "هشام" هو المتحدث، فمثلاً:"ونظر إليها باستغراب ، فهل نفذت إلى ما كان يدور في ذهنه،وعرفت أنه يفكر بما تقول تماماً ؟...وأن الذي يشعر به هو أنه قد يضطر للابتعاد عن أسرته لمدة لا يدري مداها هذه المرة." (٣) فالراوي يوهمنا أنه لا يدرك إلا ما يدركه البطل ، وأنه لا يعرف مقصد أخته من سؤالها إياه إلا عندما صرحت بقولها: " يعني ما تشوف أنه صار لازم نزوجك ونفرح بك ؟ " (٤) " وقلب هشام شفته ، وهز رأسه في حيرة شديدة ، فهذا الموضوع لم يخطر بباله بصورة جدية أبداً"(٥) .

يتبين مما سبق أن درجة قرب الراوي من الشخصية يحدد أهميتها الفنية ، فكلما ابتعد عنها همشت وضعف دورها في الأحداث ؛ فـ" درجة قرب الراوي من الشخصيات والأحداث أو بعده عنها يؤثر في رؤيتنا لها ، وفي أسلوب تقديمها"(٦) .

ففي الرواية الأولى " **ثمن التضحية** " يحاول الراوي الاقتراب من جميع الشخصيات بما فيها الثانوية وإن كانت بدرجة أقل ، مما يجعل المتلقي له ينظر إلى الشخصيات نظرة شمولية

---

(١) السابق : ص ٢٥ .

(٢) انظر على سبيل المثال : السابق : ص ٥٠ ، ص ٩٢ – ٩٤ – ٢٥٨.

(٣) السابق : ص ٧٦ .

(٤) نفسه .

(٥) السابق : ص ٧٧ .

(٦) د . عبد الرحيم الكردي : " الراوي والنص القصصي " ، ص ٢١ .

بانورامية ، فتتحدد وجهة النظر من مجموع الشخصيات المنظور لها من علٍ أي من زوايا متعددة . أما الرواية الثانية " **فتاة من حائل** " فتتحدد وجهة النظر من زاوية واحدة وهي الشخصية المحورية (هشام) " ، والرواية الحديثة منذ بدايات القرن العشرين الميلادي ربطت بين ضمير الغائب والرؤية الذاتية حين اقترحت زاوية محددة للرؤية (١) وكأن هذا الراوي لا تتحقق شهادته إلا بواسطة هذه الشخصية مما أدى إلى تهميش دور الشخصيات الأخرى ، وخضوعها تحت ظلال " هشام " ، فلا تظهر على شاشة وصفحات الرواية إلا إذا كانت في محيط نظر " هشام " ، وكأن هذه الشخصية هي عين المؤلف التي يرى بها الأحداث. مما يجعل المتلقي يخالجه شعور بأن الروائي يحكي حكاية سمعها من شخصية رمز إليها " بهشام " إن لم يكن هو نفسه ، وكأنه يدلي بشهادات لوقائع قد تكون حدثت بالفعل ، لكنها لم تُوظّف بفنية عالية كما في رواية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ، بالرغم من أنها جاءت بعدها .

أما الراوي من الخلف – محدود العلم – في رواية (الوسمية) لعبد العزيز مشري – على سبيل المثال – فقد استفاد من موقعه من خلال منظور محايد لا يتدخل بإصدار أحكام أو آراء ، يستطيع القارئ التوصل إليها من خلال مراقبة أفعال الشخصيات وأقوالها ، وإن كان قد تحول إلى الراوي كلي العلم في ختام الرواية عندما غاص في نفسية الشيخ وقرأ حواره الداخلي ، (إضافة إلى قراءته لأفكار أهل القرية وأمنياتهم بعد أن فتحوا الطريق ، ودخلت أول سيارة إلى القرية) (٢) .

أما ما عدا ذلك فقد كان الراوي مجرد راصد يسجل الحركة ، ويصور الأماكن والأشياء وينقل أصوات الشخصيات(٣) .

ب- **الراوي من الخلف** (**كلي العلم**) .

يعد هذا الراوي الكلي العلم أحد أهم الأنماط السردية التي تجعل السارد مطّلعاً على كل شيء حتى الأفكار السردية للأبطال ، والتحكم الكامل في إيراد الوقائع السردية

(١) انظر : سيزا قاسم " بناء الرواية " ص ١٨٠ .

(٢) انظر على سبيل المثال : عبد العزيز مشري : " الوسمية " ص ١٢٨ ، ١٢٩ ، ١٥٠ .

(٣) انظر : د. محمد الشنطي " فن الرواية في الأدب العربي السعودي " : ١١٧ – ١١٨ .

وترتيبها[1] ، فقد تتضخم شخصية السارد إلى درجة لا تتيح لنا فيها فرصة إلا لسماع صوته فحسب ، وهذا النوع من الساردين يتفق مع الراوي كلي العلم [2] .

وهذا النوع من الرواة امتداد للنوع السابق " الراوي من الخلف (المحدود العلم)" ، لأنه يستخدم الضمير نفسه (ضمير الغائب) ، ويطل على أحداث الرواية وشخصياتها من الخارج بالإضافة إلى أنهما يشتركان في إنتاج نوع واحد من السرد وهو "السرد الموضوعي" ، ولا يختلف (الراوي من الخلف الكلي العلم) عن (الراوي من الخلف (المحدود العلم) إلا من جهة توغله في نفسيات الشخصيات داخل الأحداث نفسها ، بل أكثر مما تعلم هي عن نفسها .

وفي رواية "**سفينة الضياع**" لإبراهيم الناصر يختار الكاتب راوياً من خارج الرواية ، يطل على أحداث الرواية من موقع الراوي كلي العلم ، لكنه لا يستخدم في بداية الرواية ضمير الغائب كما هو المعتاد مع هذا النوع من الرواة ، إنما يلجأ إلى ضمير المخاطب ؛ ليدفعنا إلى داخل الأحداث مباشرة . واستخدام ضمير المخاطب " أنت " في السرد أمر قليل الورود ، وحديث النشأة أيضاً [3] .

فمنذ البدء نفاجأ بقول الراوي من الخلف مخاطباً بطل الرواية "عيسى" أليست هذه بداية بلهاء لحياة جديدة ؟ .

أفكارك المتوقدة .. أحلامك الرافلة بالمثالية والخيالية أحياناً .. أتراها تسوغ بأن تجعل هذا المبنى الداكن الأصم مثوى لها ... رمساً يدفنها ؟

أنت لم تألف حياة السكينة إطلاقاً .. وإن كنت تتمناها بكل جوارحك . إن غاية ما تصبو إليه .. هو أن تهبك الحياة راحة قصيرة " [4] " (ولعلك لن تنسى ، مهما تساهلت مع نفسك ، إغواءك لشاب غر أصغر منك يدعى علياً .. تسببت في موته برصاص طائش .. أخطأك فأصابه أنت ، لن تزعم ، مكابر بينك وبين نفسك بأنك تحب كل الناس إلى هذه الدرجة المزعجة ... " [5] .

يتضح من وصف الراوي أنه استطاع دخول أعماق نفسية البطل "عيسى" ، حتى تحول السرد من السرد الإخباري الذي عهدناه في الراوي محدود العلم ، إلى السرد التصويري

---

(١) انظر : هيثم علي الحاج : " الزمن النوعي " ، ص : ١٥٤ .

(٢) انظر : د . عبد الرحيم الكردي : " السرد في الرواية المعاصرة " ، ص : ١٥٠ .

(٣) انظر في نظرية الرواية : ١٨٩ ، ٦٢٧

(٤) إبراهيم الناصر : " سفينة الضياع " ، ط٢ ١٤٠٩هـ – ١٩٨٩م ، نادي الطائف الأدبي ، ص٧ .

(٥) المصدر السابق : ص ٨ .

الذي يصور المكان من وجهة نظر الشخصية كما ينقلها الراوي العالم بكل شيء، وهذا النقل التصويري لا يكتفي بالتصوير الفوتوغرافي بل يعمد إلى نقل صورة المكان مشوهاً كما هــو في مخيلة البطل "عيسى". وفي المقطع الثاني يكشف (الراوي من الخلف) ماضي الشخصية مــوجزاً بذلك الزمن المقطوع بين رواية " ثقب في رداء الليل " ، و " رواية سفينة الضياع " .

لكنه في الصفحة العاشرة يفاجئنا بضمير المتكلم الذي لا يمكن أن يلتقي مع الــسرد الإخباري المستخدم مع الراوي من الخلف ، فالكاتب يختل عنده الــسرد عنــدما يتــذكر "مفيدة" إحدى شخصيات الرواية وهي – فيما يبدو – شخصية حقيقية في حياة الكاتب ، مما قد يكون أحد الأسباب التي جعلت الحميدان ينتقل فجأة من ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم ، فيقول : " لقد مللت هذه الصحراء الكابية ... مللتها حتى فضلت الموت عليهــا فمتى يلين فؤادك ليفتح مغاليق قلب مهجور يلتف على حطام ، وقلب لا يريد أن يتحرر من ذكريات شنقت بهجة الحياة وأوصدتها دونه . " مفيدة " أول حب في حياتي .. تزوجت منذ حين ، وربما أنجبت أيضاً .. ولكن قلبي لا يريد أن يصدق ..) إلى أن يقول : " يا إلهــي ، متى أبرأ منها ؟ كفاني ما لقيت من شقاء وحرمان .. متى أسلوها؟ إنها غذاء روحي المعذبــة في هذا الجحيم .. ولكن ما فائدة الغذاء وأنا أرسف بالأغلال ؟ " [١] .

وهذا الخطأ يربك نظام السرد ، ويخلخل أحداث الرواية ؛ إذ ينتقل الراوي مباشرة إلى استخدام ضمير الغائب في قوله (وأجفل حينما أغرق الصوت الرفيق الحالم بجرسه الموسيقي الذي انساب إلى سمعه رقراقاً ؛ حتى خيل إليه بأن حبيبته "مفيدة" تناجيه من بعيــد...) [٢] وقد استتر الراوي في أكثر مواضع الرواية مما أدى إلى بروز شخــصيات الروايــة بأقوالهــا وأفعالها ، وهذا بدوره أثر على بنية السرد ، فظهر إلى جانب الــسرد الإخبــاري الــسرد التصويري وخاصة في الصفحات الأولى من الراوية مسهماً في تقديم صورة حيــة للطبيعــة متناغمة مع نفسية البطل : (- كنت أتمثل نفسي قبل أن ينتزعني صوتك ملقى في صــحراء جدباء ، لا أثر فها لبشر ..وكنت أناجي الليل أن يسعفني بما يبل ظمئــي ويخفــف مــن حرماني) [٣] .

لكن الحميدان يسرف في مواضع أخرى من الرواية في استخدام السرد الإخباري حتى علا صوته أصوات الشخصيات [٤] ؛ أما السارد في رواية " **غيوم الخريف** " للكاتب نفسه ،

---

(١) السابق : ص ١٠ ، ١١ .

(٢) السابق :ص ١١ .

(٣) السابق :ص ١١ انظر أيضا على سبيل المثال ص ١٢ ،١٣ .

(٤) السابق : ص ١٢١ ، فهو على سبيل المثال فسر بعض سلبيات وإيجابيات شخصيات الرواية مع أن ذلك يمكن أن يكتشفه القــارئ بسهولة .

فيبدأ بسرد الأحداث باستخدام ضمير الغائب ، فيقول واصفاً رؤية البطل (محيسن):" أَمْعَن النظر في الأجساد التي تموج متصاحبة من حوله فوجد قدمه تتزلق لتختلس تلاحماً غير مقصود "(١) .

فالراوي من الخلف في رواية " غيوم الخريف " يقترب من الراوي المشارك ، لأنه ينظر إلى الأحداث من زاوية البطل " محيسن " ، ولا يفترق عنه إلا في نوع الضمير المستخدم ، وفي مواضع قليلة من الرواية نكشف شخصيات بعيدة عن رؤية " البطل / محيسن " (٢).

ويلحظ أن الراوي هنا ينظر إلى شخصيات الرواية وأحداثها نظرة بانورامية مستكشفة أوسع من رؤيته للأحداث في البوابات السابقة للكاتب ، فمنذ بداية الرواية يمسك الراوي من الخلف بمشاهد الرواية ؛ ليطل عليها من علٍ مستخدماً الفعل الماضي المصحوب بالسرد التصويري

ففي مطلع الرواية يأتي الراوي من الخلف مستخدماً الأفعال الماضية الدالة على الرؤية والصوت ، في مثل قوله : أمعن النظر .. ، حدجته الفتاة بنظرة ... ، تنبه إلى انصهار .. ، شخرت الباخرة .. ، مد بصره ... ، بدت خيوط الشمس .

حتى عندما يستخدم هذا الراوي الفعل المضارع ، فإنه كثيراً ما يأتي مصحوباً بالفعل الناسخ (كان) وهو ما يسمى بالمضارع التاريخي ؛ ليدل على الحدث الماضي مما يوسع إمكانات هذا الراوي في معرفة سير الأحداث ، وكأن ما تقوم به الشخصيات ليس إلا في الزمن الماضي يقصها الراوي من ذاكرته .

وقد وُفِقَ الراوي باختيار الراوي العالم ؛ لأنه في هذه الرواية يهدف إلى رصد التحولات الاجتماعية في البيئة السعودية ، وهذا الرصد يحتاج إلى نظرة شمولية من الراوي ليستطيع التنقل بسهولة بين مكانين وزمانين متضادين . فالراوي كلي العلم ينتقل بسهولة بين ماضي البطل " محيسن " في موطنه السعودية وحاضره في اليونان ؛ وكأنه يعيش في المكانين معاً (السعودية) في الزمن المستذكر ، واليونان في الزمن الحاضر) .

وعندما يتفحص الراوي ماضي البطل " محيسن " فهو لا ينقل فقط ما يتوارد في ذهنه أو في اللاوعي الداخلي ، إنما يستعين بالسرد التصويري ، فيصف المترل الطيني والحارات القديمة .

---

(١) إبراهيم الناصر ؛ " غيوم الخريف" ، ص ٧ .

(٢) انظر : السابق ص : ٣٩ ، ٦٩ ، ٧٥ .

استمع إليه واصفاً : " كان وقتها يقيم في مترل " طيني " خـــرب ينـــوء بـــالنتوءات والتجاويف العميقة بالقرب من حارة " العود " الشهيرة في وسط مدينة الرياض ...

كانوا يزرعون شارع البطحاء عبر الأخدود الذي يشقه جيئة وذهاباً ، حيث يقذفون في المساء همومهم في أعماقه يشعلون الفانوس الغازي ، أو الشموع التي لم تكن تقوى على مجابهة الريح في مطلع ليلهم الداهم ... " [1] .

وإذا كان الراوي كلي العلم يوهمنا أنه لا ينقل الأحداث إلا مـــن زاويـــة واحـــدة "البطل/ محيسن " وكأن هذا التحول بين الحاضر والماضي لـــيس إلا نتيجـــة مـــا يـــدعى بالاستذكار أو الاسترجاع ، فإن حقيقة الأمر غير ذلك ، فقد كان في مواطن قليلـــة مـــن الرواية يصدر الزمن الحاضر فيقول الراوي مثلاً واصفاً حال البطل بعد أن انقطع الاتصال : " احتوت المرأة ابنتها بين ذراعيها مستسلمة وهي تتلقى نيران الحمى تنفث مـــن الجـــسد الصغير .. ثم رفعت رأسها متضرعة إلى الله ذارفة دمعة ، لتغمغم : حـــسبي الله .. ونعـــم الوكيل " [2] وقوله : " لبثت موضي إلى جانب ابنتها " نورة " ساهرة حتى الصباح .... لقد تعلمت من تربية الأطفال إعطاء بعض الإسعافات الأولية ، مثل الكمادات لخفض الحرارة ، والأقراص المهدئة . وكان السعير يرتفع تارة ويهبط أخرى . والطفلة تغفو في فترات هبوط الحرارة ، ثم تعود إلى اليقظة مع ارتفاعها .. ربما أمها كانت تفعل الشيء ذاتـــه ... " [3] . فقول الراوي " ربما " يوهمنا بمحدودية علمه .

فالراوي العالم يشترك مع الراوي المحدود العلم في شمولية الرؤية ، أي أنه كما يستطيع أن يطّلع على شخصية البطل ، لديه القدرة أن يرى الشخصيات الأخرى بعيداً عن محيطـــه، ويتميز عنه في القدرة على الولوج إلى نفسية الشخصيات ومعرفة غيبياها . ويـــشترك مـــع الراوي المشارك في قدرته على استبطان دواخل الشخصية ، لكنه يتميز عنه في القدرة علـــى معرفة ما في الشخصيات التي لم تشارك في رواية الأحداث . فالراوي في روايـــة " غيـــوم الخريف " لم يكتشف فقط زاوية رؤية " البطل / محيسن " ؛ إنما عرج علـــى الشخـــصيات الثانوية مثل / " زوجة البطل محيسن وبناته " كما مر سابقاً ، وشخصية " ســـلمان " ومـــا كان يقوم به في شقته بعيداً عن محيط نظر " محيسن"[4].

---

(١) السابق : ص ٩ .

(٢) السابق : ص ٣٧ .

(٣) السابق : ص ٣٩ .

(٤) انظر السابق : ص ٦٩ ، ٧٥ .

وهكذا يتضح تميز الراوي (الكلي العلم) عن الراوي (المحدود العلم) في أنه يستطيع أن يلج اللاوعي للشخصية ويستبطن ما تفكر به ، على عكس الراوي (محدود العلم) الذي يأتي غالباً سارداً لما يراه ظاهراً فقط ، دون استبطان دواخل الشخصيات .

فاستخدم الراوي (كلي العلم) في رواية " غيوم الخريف " ساعد على تنويع تقنيات السرد عند الكاتب من أسلوب تيار الوعي ، وتقنية الاستذكار أو الاسترجاع ... الخ .

وفى رواية " **امرأة على فوهة بركان** "لبهية بوسببت ، تختار الكاتبة راويا من الخلف ، يطل على عالم الراوية من موقع الراوي كلي العلم .وهو موقع يتناسب مع المرحلة التاريخية لحياة المرأة السعودية في الماضي .والراوي يحاول أن يحقق هدف الكتابة من خلال استحضار معناه امرأة باستخدام ضمير الغائب . ويلمس القارئ ذلك من الصفحة الأولى للرواية ،بل من العناوين التي اختارتها المؤلفة بداية لكل فترة زمنية تعيشها البطلة .فمن مطلع الرواية عنوان للمقطع الأول أو المشهد الأول باسم (انقطاع الحلم) [(١)] إذ تبدأ سلطة الراوي كلي العلم ،فيستشرف للقارئ ما سيأتي من أحداث تمر بها البطلة والراوي من الخلف ؛ يجعلنا نتعاطف مع البطلة منذ البداية ،ليقترب بذلك من صوت المؤلفة مما يؤدى طغيان السرد الذاتي على السرد الموضوعي .

استمع إلى صوتها وهي تقول :"ليس هناك أقسى على الإنسان من إحساسه بالضعف والذل والتبعية المجبرة إلا على الطاعة العمياء ، ترفض ظروف الحياة القاسية على الإنسان الرضوخ لها ... وتجعله يسير في الاتجاهات كلها والمخدرات كلها مسيراً لا مخيراً..

فهو لا يقدر على قول : نعم ، أولا ، إلا بحسب إرادة غيره وإرضاء له ، والغلبة والانتصار تكون دائما للأقوى وللأكبر ، وإن لم يكن على حق ، ولو لفترة من الزمن .

والحياة تجارب ، ومدرسة "الحياة" غالية جداً ،وشريفة بنت فهد تخرجت في مدرسة هذه الحياة التي يقولون عنها إنها أكبر الجامعات .

وجاء ذلك نتيجة تجارب مريرة وحياة قاسية عاشت أيامها ولياليها لحظة بلحظة ويوماً بيوم ، كل هذا ليس لها أدنى ذنب سوى صغر السن لا حول لها ولا قوة ... قدر لها أن تعيش في وسط أناس تغلغل الجهل في قلاع عقولهم ... " [(٢)] .

(١) بهية بوسببت " امرأة على فوهة بركان " ،دار عالم الكتب ،ط ١،الرياض ١٤١٦هـ ،١٩٩٦م،ص ٣.انظر أيضاً على سبيل المثال العناوين التي وضعها بداية كل فصل : غياب الحنان ، ص ٢٢ ،عودة الشقاء ، ص ٤٦ ،قدوم السعادة ، ص ٤١..... الخ .

(٢) السابق : ص ٣ .

ويبدو أن الكاتبة استعجلت في إعلان الهدف من روايتها والتصريح برؤيتها عن طريق هذا الراوي ؛ لكنها سرعان ما تداركت هذا الخلل وأفسحت المجال لأصوات الشخصية الروائية ؛ لتترك للقارئ تجربة الأحداث بنفسه .

والراوي من الخلف في رواية " امرأة على فوهة بركان " صوّر الأحداث بسرعة شديدة ؛ لطول الفترة الزمنية مما أدى إلى اتساع الفجوة بين زمن السرد وزمن الحكاية .

وقد كان لهذا تأثيره على لغة الرواية إذ قلّت اللغة التصويرية ؛ وتوسعت اللغة الإخبارية[1].

ويتضح مما سبق في هذه الرواية أن الراوي من الخلف كلي العلم ، أيضاً يختلف عن الراوي المحدود العلم ؛ من حيث قدرة الأول على استشراف المستقبل .

(١) انظر على سبيل المثال السابق : ص ٨٦ – ٨٧ .

المبحث الثاني
(الـــــــراوي المشـــــارك)

يبدو نمط الراوي المشارك واحداً من أهم الأنماط السردية ، حيث الرغبة في التعبير عن نزعات الفروسية ، وهو ما تسمح به الموازاة بين علم الراوي وعلم الشخصية [١] .

ويسمى الراوي المشارك " الرؤية مع " وهي التي يكون فيها السارد = الشخـــصية، والضمير المستعمل في الحكي لا يعود بالضرورة على الذات المدركة " الشخصية " بقدر ما يعود على الذات المتكملة " السارد " خلافاً لما يقال بأنه يطـــابق بـــين شـــخص البطـــل والسارد[٢].

والراوي المشارك " شخصية من شخصيات الرواية يحكي عن نفسه وعـــن علاقاتـــه بالشخصيات الأخرى ، وهو في سرده يعتمد ضمير المتكلم " [٣] . . ويسمي د . يوســـف نجم طريقة هذا الراوي المشارك في رسم الشخصيات والأحداث من الداخل بـــ (الطريقـــة التمثيلية) ؛ لأن الكاتب ينحى بنفسه جانباً ليتيح للشخصية التعبير عن نفسها . أما الراوي من الخلف فهو يرسم الشخصيات والأحداث من الخارج ؛ لـــذلك يـــستخدم (الطريقـــة التحليلية) [٤] .

ويرى د . حميد الحمداني أن هذا الراوي شخصية حكائية موجودة داخل الحكـــي ، وهو راو ممثّل داخل الحكي ، ولكن هذا التمثيل له مستويات " فإما أن يكون الراوي مجرد شاهد متتبع لمسار الحكي ، ينتقل أيضاً عبر الأمكنة ، ولكنـــه لا يـــشارك مـــع ذلـــك في الأحداث، وإما أن يكون شخصية رئيسية في القصة " [٥] .

وقد أشار وين بوث إلى هذا التفاوت من خلال وجهات النظر الداخلية في قوله : إن الرواة يختلفون في مدى تورطهم في الحدث ، فقد يستطيع الكاتب تقديم وجهة نظر داخلية غير أنها سطحية ، ويمكن أن تتعمق من الناحية الأخلاقية نسبياً ، ولكنها نادراً ما تتجـــاوز السطح من ناحية نفسية ، فيبقي بعضهم على السطح عن قـــصد في الأبعـــاد الأخلاقيـــة .

---

(١) انظر : هيثم الحاج : " الزمن النوعي " ، ص : ١٦٢ .

(٢) انظر : د . عالية محمود " البناء السردي " ، ص : ١٧٥ .

(٣) د . يمنى العيد : " في معرفة النص " ط ٤ ، ١٩٩٩م ، دار الآداب ، بيروت ، ص : ٢٣٣ .

(٤) انظر : د . محمد يوسف نجم : " فن القصة " ، (ط ١٠ ، ١٩٨٩م) دار الثقافة ، بيروت ، ص : ٢٣٣ .

(٥) د . حميد لحمداني : " بنية النص السردي " ، ص : ٤٩ .

واستخدام السرد بصيغة المتكلم يحل جزءاً من هذه المشكلة ، ولكن إلى أي حد يكون الراوية واعياً لذاته ؟ [١] .

و" ربما يعد ظهور الرواية الداخلية أحد أهم الانجازات السردية في القرن العشرين بالنسبة لفن الرواية ،وبظهورها قوض ، إلى حد ما ،أحد أركان النص التقليدي المتمثل بهيمنة الرواية الخارجية"[٢] ويجب عدم الخلط بين هذا الراوي والمؤلف ، لأنه الأول يكون منبعثا من السرد ، أما الثاني فلا يشكل عنصراً سردياً " كما يجب أن يميز بين السارد والمؤلف الضمني ، فالأخير لا يروي وقائع ، ولكنه يعد مسئولاً عن اختيارها وتوليفها وتوزيعها ، فضلاً عن أنه يستنتج من كامل النص وليس منطبعاً فيه، ولو أن التمييز بينهما قد يكون إشكاليا في الراوي من الخلف (محدود العلم) ، أو (كلي العلم) بشكل واضح ، إلا انه يكون واضحاً في الراوي الداخلي (المشارك) [٣] .

يضع (الراوي المشارك) الباحث أمام عدة تساؤلات ؛ لأن هذا الراوي يختلف عن الرواة السابقين في الازدواجية المحكومة بين الراوي والشخصية .حيث تندرج كثير من الروايات السعودية ، وخاصة بعد مرحلة البدايات ، تحت هذا النوع من الرواة ، مثل بعض روايات إبراهيم الحميدان ، وقماشة العليان ، وبعض روايات عبده خال ، ورواية " الغصن اليتيم " لناصر الجاسم ، وروايتي صفية عنبر ... إلخ ؛ لذلك فإن التساؤلات التي تفرضها النصوص القادمة ، أو المستخدمة لهذا النوع من الرواة هي:

- أول رواية سعودية فنية استخدمت هذا الراوي ؟
- هل يمكن أن نصف الراوي (بضمير المتكلم) براوي (السير الذاتية)؟
- وهل يلقي هذا النوع من الرواة احتفاء أكبر من الراوي بضمير الغائب عند الروائيين السعوديين؟
- هل اختلاف ضمير الراوي يؤثر على لغة الرواية ؟
- وأي الراويين (المتكلم أو الغائب) يمكن أن يصوّر الأحداث والشخصيات بواقعية أو بجمالية أكثر ؟ ولماذا ؟

---

(١) البروفيسور وين بوث : " بلاغة الفن القصصي " ، ت . أ . د . أحمد خليل ، د . علي أحمد (ط٢ ، ١٩٩٤م) ، مطابع جامعة الملك سعود ، الرياض ، ص : ١٩١ – ١٩٣ .

(٢) عبد الله إبراهيم "المتخيل السردي" المركز الثقافي العربي ، ط١ ،١٩٩٠ ص ١٢٩ .

(٣) جيرالد برنس " المصطلح السردي " . ص ١٥٨ ، ١٥٩ .

لعل رواية " **ثقب في رداء الليل** " لإبراهيم الناصر ، أول رواية سعودية فنية تستخدم " الراوي الداخلي " وذلك في القسم الأول منها ، وقد يتساءل قارئ هذه الرواية إذا كان الراوي الخارجي هو المستخدم في المرحلة الأولي والثانية للرواية السعودية الفنية ، فلماذا اختار الكاتب في بدايته " ثقب في رداء الليل " الراوي الداخلي أو الراوي المشارك ؟!.... هل لأنه سبق عصره في توظيف التقنيات الحديثة للرواية ؟ أم أن ذلك جاء مصادفة؟!......

إن رواية " ثقب الليل " بشهادة الكاتب نفسه – وإن لم يعلنها صراحة – تعد سيرة ذاتية للمؤلف ، وبطبيعة الحال ، فإن الضمير المستخدم في الرواية سيكون ضمير المتكلم (الأنا) وخاصة في الجزء الأول من الرواية عندما تصوّر طفولة الكاتب ، فمنذ مطلع الرواية ، يصف (الراوي المشارك) بلدته التي عاش فيها طفولته وهي "قرية الزبير" في العراق . وعندما يتحدث (الراوي المشارك) تجده يقحم المتلقي في الأحداث ، وكأنه يريد أن ينقل له تاريخ حياته في هذا المكان ، فيتداخل نتيجة ذلك السرد الإخباري مع السرد التصويري. راقب قوله مثلاً من أول صفحة :" كان منزلنا في حي يدعى المراغة وبالتحديد في نتوء الكتف الأيسر من البلدة ...." [1] إلى قوله في نهاية القسم الأول : " وشعرت برجولتي تندلع كألسنة النار اللاهبة ، ودمي يغلي بحرارتها الواقدة ...." [2] .

وكان بإمكان الكاتب أن يحد من الانتقال المكاني الفعلى للشخصية بما أنه لجأ إلى أسلوب الراوي المشارك ، وذلك باستخدام تقنية " الاسترجاع " فتظل الشخصية الرئيسية تحكي سيرتها الذاتية دون أن تنتقل من أرضها " السعودية " ، ولكن سيطرة ضمير الغائب في أسلوب الروائيين في مرحلة البدايات جعلت السارد ينعطف فجأة إلى استخدام الراوي من الخلف ليصوّر المجتمع الجديد من حوله ، بدلاً من أن يغوص في أعماق البطل النفسية أو حتى شخصياته النامية .

ومع ذلك فرواية " ثقب في رداء الليل " سبقت عصرها المكاني ، وهي بشهادة بعض النقاد[3] تعد نقلة فنية للرواية السعودية ، " وإذا ما بحثنا في إنتاجنا القصصي عن رواية فنية بهذا المعني (نسيج محكم البناء) لم نجد للأسف إلا القليل: " ثمن التضحية " " ومرت الأيام " للمرحوم حامد دمنهوري ، و"ثقب في رداء الليل" للأستاذ إبراهيم الناصر ، ولم تخل جميعها

---

(١) إبراهيم الناصر : " ثقب في رداء الليل " ص ١ .

(٢) نفسه .

(٣) د. منصور الحازمي :"فن القصة في الأدب السعودي " ص ٤٢ .

من جوانب الضعف، ولكنها تمثل ولا شك اتجاهاً جديدا لم تألفه الرواية في بلادنا قبل ذلك..." [1] .

وعندما أصبحت السيرة الذاتية شكلاً أدبيا مستقلاً ، أخذت عن الرواية السرد الذي يعتمد على ضمير المتكلم " أنا " واللجوء إلى ضمير الغائب : هو ، هي ، هم ، هن وسيلة توجد مسافة وبعداً بين الراوي وروايته [2] .

وبالرغم من أن هذه الرواية " **ثقب في رداء الليل** " انتقلت إلى الراوي الخارجي " الراوي من الخلف " عندما انتقلت الشخصية إلى مكان أخر " البصرة " إلا أن استخدامها للراوي المشارك في القسم الأول ، خاصة أنها أول رواية سعودية تعاملت مع هذا النوع من الرواة ، هو ما جعلنا نشير إليها تحت نمط " السارد المشارك ".

وقبل الشروع بتحليل الروايتين اللتين وقع عليهما الاختيار ، لأسباب فنية ... نُلمح إلى أن (الراوي المشارك) هو الراوي المفضّل عند الأديبة السعودية ؛ لأنها تستطيع بواسطته أن تلتزم الصدق الفني في كتاباتها أكثر مما لو استخدمت (الراوي الخارجي) ؛ وذلك لأن عواطفها تستثار عندما تستخدم (ضمير المتكلم) ، فتنطلق مشاعرها للتعبير عن الأحداث قبل انطلاق قلمها لكتابة رواية قد تمتد لأكثر من مئة صفحة .

فالسارد " يستخدم ضمير المتكلم ويتحدث عن نفسه وعن الأحداث التي تقع له أو الأحداث التي يشاهدها بوصفه راوياً ؛ أو الأحداث التي يدركها بعقله ، أو تقال له ، أو تفيض بها مشاعره الداخلية بوصفه صاحب تجربة ، وفي هذا النوع تتلبس شخصية السارد بشخصية الراوي، بل يكون له صوت شاعر غنائي " [3] .

لذلك فضلت الباحثة أن تقتصر في الحديث عن هذا الراوي على إبداع المرأة ؛ لاستكشاف سر جاذبية هذا الراوي لديها باستخدام (ضمير المتكلم)..

وهل يكمن السبب في عشق النساء الحديث عن أنفسهن ، فتتولى زمام الكلام ، ليقف الرجل مشدوهاً أمام انبساطها في إطلاق ملايين الحروف بلا كلل أو ملل ، حتى لو أدى ذلك إلى تكرار الحديث عن تجاربها وتجارب غيرها .. ولا تنسى أن تنمقها ، أو تضفي عليها مزيداً من المبالغة ، لتصبح بذلك (شهرزاد السعودية).

---

(١) نفسه

(٢) نقلا عن د . عبد الله الحيدري : " السيرة الذاتية في الأدب السعودي " ، ص ٦٩ .

(٣) د. عبد الرحيم الكردي : " السرد في الرواية المعاصرة " ، ١٥١ .

ففي رواية "**أنثى العنكبوت**" تنسج قماشة العليان خيوط أحداثها من قصة تبدو واقعية إلى حد ما ، فمنذ الخيط الأول للرواية الذي تعقده الكاتبة بمقدمة عن (الراوي / البطل ة) : " ... أعيتها رحلة البحث عن الحرية وسط تقاليد صارمة نُصِبَتْ كتمثال الحرية منذ عشرات السنين .... " وهذه التقاليد يمثلها الأب المتسلط بتحريك الحوارات الداخلية لها .

فعندما تروي البطلة أحلام سيرتها الذاتية عبر ضمير المتكلم " فإنها لا تتوانى عن إظهار هـذا الوالد " عند كل نقطة ، ألم يجتمع عندها في كل مشهد من مشاهد قصتها ، وكأنه تمثال التقاليد الصارمة المصنوعة منه القلوب المتحجرة في شخصيات الرواية ، إذا تتلخص قصتها في معاناة فتاة مع أب متسلط ، ومعلمة في قرى نائية ، فتحاول الراوية استكشاف والـدها في كل فصل من الفصول ، وبالرغم من أن والدها شخصية ثانوية في الحدث الفعلى للرواية فإنه استطاع السيطرة على أفكار (الراوية / البطلة) بتحريك الحوارات الداخلية لها .

وتكشف الراوية البطلة عن شخصية والدها تدريجياً ، ففي البدء كما تسمع عنـه أو كما يقال لها : " الأب متسلط مستبد برأيه أو ديكتاتوري كما يقال ... " [1] .

ثم تسمع بنفسها وهي مازالت طفلة " أبي كان رده صاعقاً حاسماً ومباغتاً ... وجوده ألجم الأفواه حتى إنني توقفت عن بكائي " [2] ، ثم تتحقق مما سمعته بالفعل الصفع" : ومـا إن انتهيت من روايتي حتى فوجئت بصفعته المدوية على صدغي تلتها صـفعة أخـرى ثم صفعات وصفعات ... " [3] .

وينتهي دور (الراوية / الطفلة) بنهاية الفصل الأول المحكي بعفوية متمثلة بقـسوة الوالد التي كان لها أبعد الأثر في جميع الفصول المتبقية .

فمن بداية الفصل الثاني تلخص الراوية مصير أسرتها وقد تفرقوا إمـا بـالزواج ، أو السفر ، أو الموت (موت والدها) بعد زواج والدها من أخرى .

ففي الفصل الثاني تكبر الراوية (أحلام) لتصبح أمام أحداث معقدة ، ونصبح أمـام راوية أكثر نضجاً تكشف برؤية واقعية ما تعلمته من حياتها القصيرة (فترة الطفولة) الموجزة في عشر صفحات .

وتجد الراوية / الشابة (أحلام) نفسها في هذا الفصل ، وقد تشبعت بتجارب الحيـاة مع أنها ما زالت تنسج الخيط الثاني . وقد يعود السبب إلى أن الأحداث منذ بدايتها ليست

---

(١) السابق : ص ١٠ .

(٢) السابق : ص ١٣ .

(٣) السابق : ص ١٤ ، انظر أيضا ص ١٦ .

إلا استرجاعاً للماضي تقوم به (الراوية) باستخدام أسلوب السيرة الذاتية . وهـــذا بـــدوره يجعل ذاكرها تتسابق مع القلم ، لتثبت أكثر ما يؤلمها ويؤثر فيها إلى شعور المتلقي ، فتقول: " علمتني الأيام والمآسي أن أعامل زوجة أبي بحياد تام ، لا حب أو كراهية أو صـــداقة أو حقد، وتحاشيت كل ما من شأنه خدش القوالب ،وتحطيم الحدود ،وتجاوز الأسوار ... "(١). وهذا يدل على أن الكاتبة تختصر الزمن لنقف عند الجرح الأساسي أو الحدث الرئيسي.

وفي نهاية الفصل الثاني تبدأ الراوية بسرد معاناة معلمات القرى النائية ؛ لتظهر وجهة نظر الكاتبة في هذه القضية التي تؤرق شريحة كبيرة من المجتمع السعودي .

فمن بداية الفصل الثالث تصف (الرواية / البطلة) الطريق إلى المدرسة فقـــد " كـــان الطريق إلى المدرسة طويلاً موحلاً ومرهقاً .. قضيتُ وأبي معظم الطريق صامتين .... "(٢).

وبالطبع كان والدها – في بداية الأمر – السلطة الموصلة إلى هذا المكان النـــائي ... سلطة صغرى تعبِّر بها عن السلطة الأكبر . استمع إلى لهجته وهو يسألها " سألني أبي بلهجة جافة إذا ما كنت أريد إفطاراً " (٣) .

وهذه السلطة الأبوية تتحكم في عقل وردود أفعال (الراوية / البطلة) " ؛ إذن مـــاذا يفعل حينما يعلم بقصة هذا الشاعر الذي يطاردني ... " (٤) بل يظهـــر ذلـــك أيـــضاً في مهاتفاتها إذ تورد كل مبدأ من مبادئها مرتبطاً برؤية والدها ، وكأن العين التي يجب أن ترى بها المجتمع هي عين والدها وليست عينها (٥) ، فتقع (الراوية) تحت تأثير سلطة والدها بشدة حتى في حواراتها مع الشخصيات الأخرى : ســـواء كان في حوارها مع خالـــد أو ســـعد ...الخ (٦).

وفي الفصل (الثالث عشر) تنتهز الراوية ضعف والدها ومرضه ؛ لتلخص ما قام به من وحشية مع كل واحد من أولاده(٧) .

فمرض الشخصية الملازمة للبطلة في موجات الغضب التي تعتريها سمح للرواية بأخذ نفس عميق ، لتخرج معه ملخصاً للجرائم التي قام بها والدها ... لكن هذا النفس لا يشمل

(١) السابق ص ١٩ ، ٢٠ .
(٢) السابق : ص ٢٥ .
(٣) السابق ، انظر أيضاً ص ١٤٩ – ١٥٣ ، وفيه تصوير لقمّة معاناة معلمات القرى النائية .
(٤) السابق : ص ٦٧ .
(٥) السابق : ص ٨٥ .
(٦) السابق : انظر على سبيل المثال ص ٩٠ .
(٧) انظر السابق ص ١٠٩ – ١١٤ ، ويطلق على شخصية هذا الأب بالمصطلح السردي (الوغد) انظر " المصطلح السردي" ص ٢٤٤ .

أكثر من ثلاث صفحات ، لتستكمل قص ما بقي من أحداث أشد مرارة ؛ فهذا المرصد لم يكن إلا استراحة يقف عندها المسرود له ليتخفف قليلاً من شطحات الحقد المشحون بها من قبل الراوية تجاه هذه السلطة الدكتاتورية ... فتظهر صورة ساحرة " للمَسْكَنَة " المطبوعة في ثلاث صفحات فقط تختمها بقولها : " وبهذا خلع أبي رداء الضعف والمسكنة والحنان المزيف ليظهر على حقيقته مارداً جباراً لا يحنو ولا يلين .. انسحب الأخوة تباعاً هرباً من المخالب التي بدأت تزهر مع عودة الصحة تدريجياً إليه ... " [1] . إن اجتماع كثير من التضادات في خطاب الساردة مثلما جاء في الشواهد السابقة (حنان الأب وقسوته في آن واحد ، تشبيه المخالب بالزهور ... إلخ ، يوحي بالمتناقضات التي تعيشها المرأة العربية تحت مظلة الأنا السلطوية " .

وتضفي الرؤية الشخصية للراوية ، أهمية استثنائية على ذكرياتها فتستعرض شخصياتها مستسلمة للماضي ، ولعل في نهاية الرواية دلالة واضحة على استسلام (الراوية) للماضي حتى في حاضر الشخصية الذي يعود بها إلى الماضي ؛ فكل شخصية تراها في ختام الأحداث تذكرها بماضيها ، سواء كانت الطفلة التي تتشابه معها بموت والدتها ، وحياتها مع الزوجة الثانية[2] ، أو الرجل العجوز الذي تزوجته ويتشابه مع والدها بقسوته وبشاعته وسلطته[3] .

فالرواية تقوم بعدة أشكال سردية موظفة بإحكام لخدمة الأحداث بمساعدة الراوي المشارك ، وهي :

– **الموازنة** بين الشخصيات والأحداث ، مثل مقاومة الراوية بين شخصية خطيبها (سعد) وابن أختها (سعود) [4] ومقارنتها بين طفلة تقوم بالتدريس لها وبين نفسها وتشابهها في طفولتها المتشكلة في جو اليتم والزوجة الثانية [5] وموازنة الراوية أيضاً بين تصرفات والدها والرجل العجوز ، وبين مرض والدتها ومرض ندى ، وبين استسلام البطلة لسلطة والدها وطريقة استسلام إخوتها له .

– **التدوير** : وسبق أن أشرنا إلى هذه الفنية في " بنية الزمن السردي " ، ولكن الصلة القوية بين هذه الفنية " التدوير " وبين الراوي المشارك تستدعي الإشارة إليها مرة أخرى

---

(١) السابق : ص ١١٥ .

(٢) انظر السابق : ص ١٨٥ – ١٨٧ .

(٣) انظر السابق : ص ٢٠٣ ، ١٩٥ .

(٤) انظر السابق : ص ١٤٣ .

(٥) انظر السابق : ص ١٨٥ – ١٨٧ .

فـ " أنثى العنكبوت " تجسد الراوية باستخدام إمكاناتها الداخلية في الأحداث " الدائرية " ابتداءً من العنوان ، فالأنثى الراوي المشارك (أحلام) تنسج خيوط أحداثها ذهاباً وعودة عند نقطة ارتكاز الأب ، كما تنسج العنكبوت خيوطها ذهاباً وعودة لتكون شباكا واهية هي كأحلام "أحلام" فالراوية تتقن فن رسم الدوائر الصغيرة والكبيرة ، وساعدها في ذلك أنها عنصر رئيسي في الحدث القصصي ، فهي تحكي من الداخل ، لتقترب أكثر من نفسها ، وتفشي ما لا يستطيع " الراوي الخارجي " إفشاءه، فتبدأ (الراوية) بحكم قربها من الشخصيات والأحداث برسم الدوائر الصغيرة (الأحداث الثانوية) وتحيطها بدائرة كبيرة (الحدث الرئيسي) .

حتى مشاهد التصوير والتشبيهات اتسمت بالدائرية [١] ، فعلى سبيل المثال : رسمت الراوية في بداية الفصل الثاني دائرة يتفرق من حولها شمل الأسرة ، ثم أعادت رسمها قائلة : " اكتمل عقد الفل ، واجتمع شمل العائلة الممزقة حول فراش الرجل الذي فرقهم وشتتهم ولم يسعدهم يوماً ، ... بدرية بوجهها الشاحب الذابل .... " [٢] .

- **الاسترجاع** : سواء كان على المدى البعيد أو المدى القريب كما ألمحنا إليه في الفصل السابق .
- **المفارقة** والإيقاع على مستوى المفردات والجمل ويدخل تحته الضدية والتكرار مثل : القوة الممثلة (الصفع) (الضعف) المتمثل بالاستسلام المتضمن ردة فعل الشخصيات في ترديدها " لا حول ولا قوة إلا بالله "
- **الرسائل** : سواء كانت طويلة تمتد على طول صفحات الرواية وتقوم بأدائها الراوية " سيرة ذاتية" أو رسائل قصيرة يبعثها سعد لمحبوبته (الراوية / أحلام) ، أو رسالة يبعثها خالد لأخته " الراوية/أحلام" .

وفي رواية " **وجهة البوصلة** " لنورة الغامدي ، تؤدي الرؤية الداخلية وظيفة مقارنة لما قامت به قماشة العليان في رواية " أنثى العنكبوت " ، إذ تؤدي رؤية الشخصية المحورية " ناريمان " دوراً أساسياً في تسليط الضوء على العناصر الفنية للرواية ويُمهِّد لرؤيتها حديث هاتفي تَفتَتح به الرواية " سيدتي .. هأنا أهاتفك من جديد لسببين اثنين أولهما : أنني مسافر

---

(١) انظر السابق : على سبيل المثال ، ص ١٩٥ ، ص ٢٣ .

(٢) السابق : ص ١١٣ .

غداً ، وثانيهما : أنني أريد أن أتصل " [1] والروائية من هذا المدخل لا تريد أن تكتـــشف شخصياتها من بداية النص ، بل تحاول تشتيت القارئ ؛ ليحاول بنفسه ترتيب الأحـــداث وكشف الشخصيات ... وقد يكون تشتيت المتلقي عيباً يؤخذ على النص ، لكن الكاتبـــة حاولت أن تتجنب هذا الانتقاد بوضع العلل المنطقية لكل حدث وشخصية ، باســـتخدام " الراوي المشارك " .

فهذا الراوي له حرية التلاعب بالأزمنة ، لكن ليس له الحرية في كـــشف دواخـــل الشخصيات الأخرى ، إلا باستخدام وعيه الداخلي المساير لثقافته ونفسيته وحدود معرفته في إطار تحركاته .

فاختيار " الراوي المشارك " سمح للشخصية المحورية بتفعيل تقنيـــة " الاســـترجاع " والاستفادة منها في الموازنة بين الزمن الاجتماعي والزمن السياسي ، وبين الـــزمن الماضـــي والزمن الحاضر .

ومن أهم المثيرات المحركة للراوية (الهاتف) الذي يعيدها إلى الوراء بداية بالقـــصيدة المنسوجة لأمل دنقل لتنتخب بعدها الوقائع المؤثرة في حياتها وتضفي عليها رؤيتها :

" ويترل المطر
ويغسل الشجر
وينقل الغصون الخضراء بالثمر

ينكشف النسيان
عن قصص الحنان
عن ذكريات حب
ضيعه الزمان
لم تبق منه إلا النقوش في الأغصان
قلب ينام فيه سهم
وكلمتان
تغيب في عناق .
جنبي .. فراشتان

---

(١) نورة الغامدي : " وجهة البوصلة " ص ٩ .

وأنت يا حبيبي

طير على سفر " [1] .

فهذه القصيدة " العسل المعقود بين مؤخرة اللسان وعظمة الحنجرة .... " [2] ؛ لأن في كل كلمة من كلماتها اختصاراً لوجهة نظر المؤلفة التي توردها على مراحل متفرقة بين فصول الرواية ، بل يمكن القول : إن هذه القصيدة هي مفتاح الدخول لعوالم الشخصية الراوية (ناريمان) ، وتتبعثر كلمات هذه القصيدة على سطور الرواية ، حتى تتكرر بشكل ملفت للمسرد له .

وتختار الراوية بما أنها داخل النص – شخصيات تستطيع بواسطتها رسم الأحداث المؤثرة في المتلقي من وجهة نظرها ، فـ " علامة " و " ثامر " شخصيتان تقعان على الطرف الآخر من الهاتف .. الأول يخاطب عقلها في الحاضر ، والثاني يخاطب جسدها في "الماضي" . والتنقل بين هاتين الشخصيتين يُقطّع الأحداث ، ويزعزع ترتيبها فينتج عنه ما يسمى بـ " تيار الوعي " .

فاستخدام " الراوي المشارك " مكّن الكاتبة من توظيف هذه التقنية " تيار الوعي"[3]، وهي من التقنيات الزمنية الحديثة كما أوردنا في عنصر الزمن .

ويبدو أن الروائية تحمل شحنات نفسية عالية من الزمن الماضي المتربّع في قرية جنوبية سعودية .. ولشدة رغبتها في التخفيف عنها اختارت راوياً يشاركها رواية الأحداث حتى تتمكن من إطلاق اللاوعي للوعي ، وتداخل – تبعاً لذلك – رؤيتها مع رؤية الشخصيات الأخرى في الرواية ... فهي تستسلم لهذه الرغبة ، وتعطي (الراوية / ناريمان) أحقية الغوص في نفسيتها – وهذا من حقها – لكن أن تتجاوز ذلك إلى الغوص في نفوس الشخصيات الثانوية وتجعلها تتحدث بلهجتها أو العكس ، فهو تعدٍ على وظائف الراوي من الخلف.

فالراوية تقتحم الحوارات بين الشخصيات ، إما بإلقائها ؛ لتولي الحديث في أكثر من ثلثي الرواية ، وكأننا أمام سيرة ذاتية أو خواطر شعورية للكاتبة ، أو أن تنقل لنا حواراتهم ، وكأنها تقف بينهم ، وحقيقة المشهد النصي تنفي ذلك ؛ فالمتلقي نفسه يلمس أنه أمام الراوي العالم بكل شيء ، من ذلك نقل الراوية صياغة المشهد المقتضب الدائر بين السبتي وجميله "

– زينة

---

(١) السابق : ص ٩ ، ١٠ .

(٢) السابق : ص ١٠ .

(٣) انظر السابق : على سبيل المثال ص ٢٤٩ ، ٢٦٠ .

- " عونك "
- اسنديني .
- يجلجل صوته الحي ..
- ما يدوم عظيم ..

وكأنما قد برّ غله الدفين على الجد العنيد .... " [١] .

استمع أيضاً إلى الحوار الدائر بين الشخصيات الثانوية – بكل تفاصيله وكأنه مقتطع من الحاضر ، وليس من الماضي الذي يفصل الراوية عنه أعواماً طويلة : " إحدى النساء ... همست "

- "عذبة" داهية من دواهي القرنين"
- انظري كيف تلوب بالحزانى ، لا بل اسمعي دعاء العجائز لها .. زمت أخرى شفتيها وقالت:
- ناس تعرف كيف تعيش ، ولو أنني مكان "عذبة" ما احتملت العيش مع "حمود" وجميلة ليلة سوداء .. ثم تابعت المسكينة هي "زينة" التي تموت حزناً ، انثنت أكثر نحو محدثتها ... ما الذي يعجبها في " السبتي ... ؟ ...
- ربما أنفه أو " براطمه " ..
- قاتل الله الحب...
- والمال ... " [٢]

مع أن هذا " الحوار يوضح رؤية الكاتبة المتجسدة بالراوي المشارك فإنها في كثير من حواراتها وقعت في إشكالية توحيد ثقافة الشخصيات إذ جعلتها تتحدق برؤية وثقافة واحدة، مثل ما جاء على لسان " فضة " المرأة القروية العامية تحدث نفسها – أسوأ ما فيك " يا فضة " أنك تعلمين أني أعلم بكل شيء ،وتحاولين غسل هذا الدفاع بما لا يقبله المنطق.

- لن أنكر أن العقل والجسد قد يذوبان تحت إلحاح فكرة معينة .. ليست محددة ولكن تبقى هناك الحدود وإشارة التوقف ... "وعلى الرغم من الإشكال الذي وقعت فيه الكاتبة عند توظيفها لهذا النوع من الرواة ؛ فقد استطاعت في أحيانٍ كثيرة أن توارى

---

(١) السابق : ص ١٩.

(٢) السابق : ص ٢٦٥ . انظر أيضاً على سبيل المثال ص ١٨٩ .

الراوية نفسها في كشف ثقافة ومكان الشخصيات المهمة في رسم الأحداث ، مثل قول السبتي " .. نفسك في إيه .." (١) .

ومثل الحوار بين " ثامر " و " جبر " : " كان يضحك أحياناً وهو يقول :

- يا أخي ما نعرف مين (الصادق) فيهم .. أهو الهيكل أم المحراب ... يتابع هزلهُ .. أتصدقني لو قلت لك إنني "تخانكت معهم إخناكة جامدة " .

كأنهم لم يريحونا لا هؤلاء ، ولا هؤلاء .

العمر خمسون سنة "وبدهم" أضيعه في عبثية ، يصمت قليلاً ثم يضحك – تعرف يا دكتور " فلسطين " هذه نكتة التاريخ .... يا أخي كلنا بشر ، والرب واحد ، وكل يعبده بطريقته " خذ بالك يا رفيقي " يا ثامر " .... " (٢) .

وكأن سيطرة الراوي المشارك " السبب المباشر في تشابه ثقافة ولغة الشخصيات ، وعندما توارى قليلاً استطاع المُخاطب الاقتراب أكثر من الخلفية المكانية أو الثقافية للشخصيات .

ويبدو أن الكاتبة تتيقظ أحياناً وتتنبه إلى أن " الراوي المشارك " يختلف عن "الراوي من الخلف " في محدودية العلم ، فالراوية على سبيل المثال يقتصر سماعها على ما حولها ، فتكتسب محدودية السماع من عملها المحدود العلم ، في مثل قولها : " لم أعد أسمعها ... وعبرت الخارجة التي تؤدي إلى بيت العجوز فضة القديم ، (٣) ومما يؤخذ على هذه الرواية أيضاً الحوارات الطويلة الناتجة عن إدخال الراوية في استخدام " تيار الوعي " ، ولعل السبب في ذلك سيطرة الزمن النفسي والسياسي على توارد الأفكار لدى " الراوية / البطلة" ، فتجدها بين الحين والآخر تربط وتوازن بين الحرب النفسية في داخلها وبين حرب " العراق"(٤) .

ويبدو أن هناك ثلاث شخصيات تتحكم في وجهة البوصلة عند الراوية وهي علاّمة وفضة وثامر ؛ فعلامة ... الشخصية المؤثرة في حاضر الراوية ، وهي التي غيرت اتجاه البوصلة ، بعد أن كان مقروناً بالماضي فضة وثامر ، لذلك تجسم الراوية علامة بين الحين والآخر بوصف حنجرته المغسولة بالعسل لأنها الطريق إلى معرفته ، ومعرفة نفسها بالأخص، فتقول مخاطبة فضة بين الحين والآخر : " لكنني وجدته مجسماً في حنجرته المغسولة بالعسل

---

(١) السابق : ص ٢٥٨ .

(٢) السابق : ص ١٢٠ ، انظر أيضاً على سبيل المثال : ص ١٩٠ .

(٣) السابق : ص ٨٨ .

(٤) انظر السابق : على سبيل المثال ص ١٦٩ ، ٤١ .

.. سلامة ، وقدر حول المسار واتجاهات الكرة الأرضية .. ما عاد الشمال شمالك يا فـضة والغرب .. غرب ثامر ....

ولا الجنوب الوجه الخلفي للمرآة .. تراني في لحظة جنون أدرت مرآة القـدر بيـد ليساعدني " علامة باليد الأخرى ... "[1] .

وأخيراً فعلى قدر التشابه بين رواية " أنثى العنكبوت " ، ورواية " وجهة البوصـلة " من حيث توظيف الراوي نفسه في سرد ما يشبه السيرة الذاتية ، وما ترتـب علـى هـذا الاستخدام من تقطيع للزمن .. إلا أن الاختلاف واضح بينهما ، فالرواية الأولى عمدت إلى الاسترجاع دون خلخلة للزمن الحقيقي ، مما يشعر المتلقي أنه أمام سيرة ذاتية متتابعة تنتهي عند البداية (التدوير) ، وقد يعود ذلك إلى انتهاج الكاتبة في روايتها لمذهب الرومانسية إلى جانب الواقعية ؛ أما الرواية الثانية فقد عمدت الراوية إلى خلخلة الأزمنة وتفتيت الأحداث حتى لا يستطيع المتلقي معايشة نمو الحدث الحقيقي بترتيبه المنطقي ؛ إلا بعد الانتهاء من قراءة الرواية ، وقد يرجع ذلك إلى انتهاج الكاتبة الاتجاه الرمزي في السرد إلى جانب الواقعية .

---

(١) السابق : ص ٢٧٣ .

المبحث الثالث
(الراوي الثنائي)

يقصد بالراوي الثنائي أو الرؤية الثنائية تبادل السيطرة بين راويين (بنية المـــوقعين) (١) وتنتج الرؤية الثنائية من المزج بين أسلوبي السرد الموضوعي والـــذاتي ، أو بـــين الـــرؤيتين الخارجية والداخلية في بنية الرواية الواحدة (٢) .

وقد تتضافر كلٌّ من الرؤيتين الخارجية والداخلية لتقديم مادة الرواية وخاصة في ضوء التعارض ، مما يؤكد مدى تعقيد النظم التي تحكم علاقة الراوي بالأحداث ، فالتعددية قائمة في النص بصورة أو بأخرى (٣) .

ويسمي كثير من النقاد (٤) الراوي الذي يمكن أن ينطلق من الرؤية الثنائية بـــالراويين المتناقضين أو المتصارعين ، وهو ما يناقضه أو يرفضه الناقد صالح إبراهيم ، حيث لاحظ أن هذا النمط السردي لم يعالجه النقاد سوى من جهة أنه بنية " صدامية " لموقعين متصارعين ، وهذا ينقضه صورة هذا النمط من الرؤية الثنائية في روايات عبد الرحمن منيف ، فلا يعثـــر الناقد على هذا النمط المتصارع ، بل يقع على مشابهة حقيقية " كأن الراويين يحاولان إضاءة جوانب الحدث مداورة "(٥) .

وتصنيف الراوي في هذا المبحث يعتمد على هيمنة رؤية ما ، مع وجود الرؤية الثانية ، بحيث يسيران ، الراوي من الخلف والراوي المشارك ، أو الرؤيتين بخط متواز وليس بمتصارع وقد تحقق هذا النوع من الرواة بوضوح في رواية " رعشة الظل " لإبراهيم الناصر ، ورواية " القارورة " ليوسف المحيميد (٦) .

وقد اختيرت رواية " **رعشة الظل** " لإبراهيم الناصر ؛ لأن كاتبها أول روائي سعودي استخدم الراوي الثنائي وذلك في رواية " ثقب في رداء الليل " حيـــث اســـتخدم الـــراوي

---

(١) انظر : صالح إبراهيم : " الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف " (ط١ ، ٢٠٠٣ م) المركز الثقافي العربي ، بـــيروت ، ص : ١٢٦ .

(٢) انظر : آمنة يوسف " تقنيات السرد " ص : ٣٥ .

(٣) انظر : عبد الله إبراهيم ، (المتخيل السردي) ص ١٣٤ .

(٤) انظر على سبيل المثال السابق ، ص : ٣٦ ، و د ز يمنى العيد " الراوي ، الموقع والشكل " ، ص : ٨٣ .

(٥) صالح إبراهيم : " الفضاء ولغة السرد " ، ص : ١٢٧ .

(٦) من الروايات السعودية التي استخدمت الرؤية الثنائية أيضاً : " رواية " عذراء المنفى " لإبراهيم الناصر ، ورواية " الوسمية " لعبد العزيز مشري ، ورواية " غداً أنسى " لأمل شطا ، وغيرها .

المشارك في القسم الأول من الرواية ، والراوي من الخلف في القسم الثاني ، ورواية " عذراء المنفى " دراسة الرؤية الثنائية في رواية " رعشة الظل " التي استخدم فيها رؤيتين إحداهما خارجية تتمثل بالراوي من الخلف ، والأخرى داخلية تتمثل بالراوية المشاركة – بثينه مما يعطي مجالاً للناقد لمعرفة مدى تطور وسائل الكاتب في استخدام هذا الأسلوب (الراوي المتعدد) ، وبالرغم من أن " رواية رعشة الظل " من الروايات الحديثة للكاتب فإنها خيبت الظن في طريقة توظيفها للراوي المتعدد .

فمع مطلع " رعشة الظل " نلمح الراوي من الخلف أو الراوي بضمير الغائب يصف المكان برؤية البطل .... " فالح " : " مسح السوق بنظرة خاطفة .. ثم تراجع نحو جدار طيني مائل تتكوم حوله بعض الصناديق و"الكراتين" الفارغة والنفايات ينوي أن يلوذ به"[1].

وتستمر الرواية بضمير الغائب إلى بداية الفصل السادس حيث يتولى " البطل " رواية الأحداث وتصوير الأمكنة ومع تغير الراوي ، يتغير المكان والبيئة الثقافية المحيطة بالشخصية المحورية فيقول (الراوي المشارك) مستخدماً ضمير المتكلم : " أصبحت أُدْعى الرمح لطول قامتي . ، هكذا خلقتني الله ... ولست بغافل عن محاسن الفارع إذا ما اقترنت برجاحة العقل ... وقد قبلت هذه التسمية على مضض وعن غير اقتناع .. بيد أن ذلك التنازل قد يكون بدافع رضا صاحب القصر .. عندما استقر في المقام منذ ذلك اليوم في البوابة ... "

فقد استخدم الكاتب في هذه الرواية راويين (الراوي من الخلف (محدود العلم) "والراوي المشارك " ، ولكن هل استخدام راويين أدى إلى تعدد الرؤية أو سمح بالرؤية الثنائية ؟

ومع أن الكاتب استخدم راويين ، فهو لم يحقق رؤية ثنائية ؛ لأن الراوي من الخلف كان ينظر إلى عالم الرواية برؤية أحادية وهي رؤية البطل " فالح " ، والراوي المشارك أيضاً استخدم رؤية البطل الذي تغير اسمه إلى " رمح " وكأنه تعبير الضمير من الغائب إلى المتكلم المسمى في النقد العربي القديم (الالتفات) مجرد شكل أو اسم يتبع تغير اسم البطل من " فالح " إلى " رمح " ، عندما انتقل البطل إلى القصر بأحداثه وشخصياته المختلفة عن شخصيات وأحداث الفصول السابقة ذات الأمكنة المنفتحة ، عمد المؤلف بها اختيار الراوي المنغلق على نفسه باستخدام ضمير " الأنا " ؛ فالقصر " مكان منغلق يساوي الراوي المشارك " الأنا

---

(١) إبراهيم الناصر : " رعشة الظل " (ط١ ، ١٩٩٤م) دار ابن سينا ، الرياض ، ص ٥ .

المنغلقة " أما الشارع والأسواق في الفصول السابقة فهي أماكن منفتحة يناسبها راوٍ منفتح ينظر إلى العالم الروائي نظرة بانورامية وهو "الراوي من الخلف " بضمير الغائب .

فمنهج الكاتب الاجتماعي كان له أبعد الأثر في هذا التوظيف ؛ إذ يهدف إلى أن ينقل إلى المتلقي تأثير تغير المكان على " البطل " فكان ذلك سبباً في تغيير كثير من المفاهيم عنده ، حتى اسمه تغير إلى " رمح " وتبعاً لذلك وجد الكاتب نفسه راغباً في سيطرة الهدف الاجتماعي على أدواته الفنية لتحقيق وجهة نظره الاجتماعية بغض النظر عن الجانب الفني ، مما جعل بعض النقاد [١] يرفضون بشدة تغييره الراوي ، خاصة أن الراوي من الخلف في الفصول الخمسة الأولى من رواية " رعشة الظل " كان ينظر إلى العالم الروائي من زاوية واحدة وهي البطل / فالح ، وهي الزاوية نفسها فما جاء بعدها من فصول وتساؤل النقاد عن سبب تغيير الراوي في محله ، إذ كان بإمكان الحميدان استخدام الراوي المشارك من أول الرواية إلى آخرها دون داع إلى هذا التنويع ، خاصة أن تعدد الراوي لم يعدد في الرؤى أو يصنع مستويات لغوية مختلفة [٢]، لكنه استطاع أن يوجد تضاديه جميلة من حيث المكان أجبرت الراوي على الخضوع لها وإن كان في المسمى فقط .

أما رواية " **القارورة** " ليوسف المحيميد ، فقد اختلف فيها توظيف الكاتب للراويين عما سبقها من روايات ؛ إذ توفرت لدى الكاتب مسوغاته في وجود الرؤية الثنائية ، وفي التنقل بين الراوي بضمير الغائب ، والراوي بضمير المتكلم ، وساعده على هذا عمله في الصحافة ، إذ كان يتابع كل ما يستجد في الساحتين النقدية والثقافية .

افتتح الروائي روايته بتجسيد الزمن التاريخي السياسي والزمن الخاص بقوله : " في صباح بارد من أواخر فبراير ١٩٩١م كانت السماء بيضاء صافية ، وخالية من ضجيج طائرات إف ١٥ المقاتلة ... " [٣] ففي السطرين الأولين يختزل الكاتب زمن الرواية (التاريخي والسياسي) ، وساعده في ذلك استخدام الراوي من الخلف ؛ لكن استيلاء هذا الراوي على قلم المؤلف في بداية الرواية وفي مواقع أخرى منها ، أدى إلى وقوعه في بعض المآخذ ؛ منها وقوعه فريسة الأوصاف المبالغ بها في وصف شخصياته مثل : " تنظر بعينين جامدتين

---

(١) مثل د . حسن الحازمي : " البناء الفني في الروايات السعودية ، (من ١٤٠٠ إلى ١٤١٨) " .

(٢) المرجع السابق .

(٣) يوسف المحيميد : " القارورة " ص ٩ .

تشبهان أعين الموتى [1]."سيارة أبيها ألجي إم سي الحمراء تقف بكسل وهزيمة " [2]" وعامل النظافة البنغالي يلم ما تساقط حولها من بكاء " [3] .

تدارك المؤلف الأمر من بداية الفصل الثاني وسلم القياد للبطلة "منيرة الساهي " ، لتتولى كشف عالمها بنفسها ، ويبدو أن المؤلف قد أدرك أن الراوي المشارك أقدر من الراوي من الخلف على استكشاف عالم البطلة والغوص في داخل الشخصية ، والتميز بين المؤثرات حوله .فكلما كانت الشخصيات أقرب إلى الرواية كان نصيبها من التمثيل داخل النص أكبر. وقد لجأ السارد من الفصل الثاني إلى الإيهام بوجود أصوات متعددة ، وذلك بالحكايات التي توردها كل واحدة من أخوات البطلة على لسانها وكأنك أمام حكاية رئيسة في داخلها حكايات صغيرة ، أو راو رئيس في داخله رواة ثانويون ، الراوي الرئيس في الحكاية : البطلة منيرة ، والرواة المتفرعون شخصيات ثانوية مهمشة (نور ـ منى) انتهى دورهما بمجرد نهاية الحكاية الشعبية التي تعبر عن ثقافة الشخصية ، وعندما جاءت الحكاية الثانوية بلسان كل شخصية على حدة ، أعطت مجالا أوسع لتحقيق وجهة النظر ، وخلق نموذج لا يمكن أن تعبر عنه شخصية واحدة عدا أن الحكايات الثلاث برواة مختلفين سمحت للكاتب باستخدام أسلوب "الموازنة "الذي يعطى قيمة أكبر للحكاية المؤثرة وتحقيقها ، في عالم الرواية، الأثر في الملتقى، وتحقيق وجهة نظر الكاتب في البطلة أو المرأة المهضوم حقها في المجتمع ، فالحكاية الشعبية التي جاءت على لسان البطلة تعود في نهاية الرواية على لسان الراوي من الخلف ليتم بذلك أسلوب التدوير .

والمؤلف ، بدءاً من العنوان "القارورة " ، يعطي أبعاداً أدبية واجتماعية لمشكلة المرأة من خلال منظوره الرجولي المتمثل بالراوي من الخلف ، أو من خلال منظور المرأة المتمثل بالراوي المشارك ، وقد استطاع الكاتب من خلال ذلك أن يحقق الرؤية الثنائية بعكس رواية " رعشة الظل " التي وقفت عند الشكل فقط " الراوي الثنائي الضمير " ولم تتمكن تبعاً لذلك من تحقيق الرؤية الثنائية. فاستخدام الراوي من الخلف من زاوية البطل " فالح / رمح " من أول الرواية إلى آخرها ، أو العكس باستخدام الراوي المشارك " فالح / رمح " لا يغير في المنظور الروائي .

---

(١) السابق : ص ١٠ .

(٢) السابق : : ص ١١ .

(٣) نفسه .

أما رواية " **القارورة** " فكان التبادل بين مركزي الراوي من الخلف والراوي المشارك أمراً لابد منه ، وفي أسلوب " الراوي من الخلف " كان المؤلف الرجل يحكي الجوانب المخفية في عالم الشخصية الرجل " محمد الساهي " أحد إخوة البطلة ، حيث يمثل شريحة من الشباب المغرر بهم في أفغانستان ، " فهو لا يكف عن سرد حكايات الحرب ضد الشيوعيين ... " [١] فيسيطر عليه القلق خلافاً لبقية زملائه ، وقد " تحول محمد إلى شخصية شرسة بعض الشيء .... " [٢] بعكس البطلة التي يعقد الراوي بضمير الغائب بينها وبين أخيها موازنة بقوله : " لم تكن صور الدم والقتال والجوع والتشرد تعني لها شيئاً (....) بل إن شخوص الروايات الروسية كانوا حاضرين في ذاكرتها دائماً ... "[٣] .

ويستمر الراوي من الخلف في تتبع شخصية " محمد الساهي " في الفصل الثامن والتاسع . وكذلك يفتتح الفصل التاسع عشر ليعزز وجهة نظره فيما تعانيه المرأة ، وكأنها في حرب مستمر مع المجتمع لم تتوقف مع توقف حرب الخليج ؛ لذلك فهي أشد قسوة من حروب المجتمعات بعضها من بعض ، ويأتي الراوي من الخلف أيضاً في الفصل السابع والعشرين والفصل الحادي والثلاثين [٤] ؛ ليصوّر الرجل الدجّال الذي يستهين بالنساء ، ويستغل ضعفهن وقد وصفن بالقوارير على لسان الرسول عليه الصلاة والسلام ، فلا يراعي حقوقها إنما يتلاعب بها سواء أكانت زوجة أم حبيبة ، وذلك من خلال قصة غنيمة (الزوجة) والبطلة / منيرة (الحبيبة) مع على الدحّال [٥] ، ومن خلال عرض الكاتب للمساومات التي تقع بين بعض الرجال بحكم قربه من عالم الرجل ، باستخدام المؤلف الوهمي (الراوي من الخلف) ما حدث بين علي الدحّال وحسن عندما عقدا صفقة عبارة عن امرأة صحفية تعمل جاهدة للارتقاء بمجتمعها – فكان التحدي بينهما على من يكسر الآنية ويحصل على الوردة [٦] وكأن المرأة ليست إلا إحدى الصفقات في الحياة ، شخصية مهمشة لم تُخلق إلا للمتعة واللعب . وعندما يأتي هذا الحكم صادراً من الراوي من الخلف " فهو

(١) السابق : ص ٤٨ .

(٢) السابق : ص ٥٠ .

(٣) السابق : ص ٤٩ .

(٤) انظر السابق على سبيل المثال ، ص ١٤٣ ، ١٦٥ .

(٥) السابق : انظر على سبيل المثال ص ٥٩ ، ٦٣ .

(٦) السابق : انظر ص ١٦٥ .

أعمق أثراً عند المتلقي الذي قد يظن — لو جاء ذلك على لسان (الراوية المشاركة) أن المرأة تتحامل على الرجل ؛ لذا كان الراوي بضمير الغائب هنا أقدر على تحقيق رؤية الكاتب.

وفي الفصل الأخير يطل هذا الراوي أيضاً ، ليختتم الرواية بنظرة بانورامية شاملة لمعاناة المرأة ، إلا أن رغبة الراوي من الخلف في السيطرة على الأحداث أوقعت المؤلف في مآخذ أخرى . ففي بعض الأحيان يختلط ضمير الغائب بضمير المتكلم في الصفحة نفسها مثل ما حدث في الفصل الثامن والثلاثين فحين أورْد المؤلف ما جاء في صك خلاص منيرة يقول بلسان الراوي من الخلف (بضمير الغائب) : " بعد أن قرأت منيرة صك الخلاص ، وقد كانتْ كل كلمة قذيفة ، وكل حرف حجراً ، طوته بيديها معاً (...) إلى أن يقول باستخدام ضمير المتكلم : العائد إلى البطلة " منيرة " " آه يا نبيلة ..كلما تذكرت أن هذه الأسنان كانت تلتهم فمي ..." [1] .

ولعل المؤلف أراد توضيح اسم من تقرأ الصك حتى لا يختلط الأمر على المتلقي ، ولكن هذا المسوغ قد يكون مقنعاً أكثر لو كان الفصل السابق عليه مروياً بضمير الغائب ، ولكن لم يكن كذلك . وتكرر هذا الفعل أيضاً في الفصل الرابع والعشرين ،في مثل قوله : " قضت منيرة الساهي سنتين ثقيلتين خانقتين في البيت (.....)" .

وقد حاصدتها مديرة المدرسة مدام ثروت بالطلبات والإهانة ، كانت تأمرها بترتيب طاولات وكرسي الصفوف مع العاملات الفلبينيات ، حتى بصقت على طاوله المديرة وصفقت الباب خلفها . كل ذلك طارق الذاكرة ، برغم أن القارورة تحفظ الحكايات المؤلمة، ولكن أغرب ما جد في وظيفتي كإخصائية اجتماعية (....) ، إذ اصطحبتني المديرة مع زميلتي إلى الفطور ...."[2] .

وهذا مما يؤخذ على الكاتب ، حتى وإن ادعى أنها سيرة ذاتيه تختلط فيها الضمائر أحياناً عند كاتبتها الوهمية " البطلة/منيرة " ، فالمتلقي أمام رواية وليس أمام واقع ، لذلك ينتظر المتلقى من راويها التلاعب بالضمائر في إطار المنطق الفني ، وليس كما يقول (الراوي المشارك) : " لا أعرف لماذا لا أكتب بضمير المتكلم ، أحيانا أشعر أنني بحاجة لأن أكتب رواية عن أبي وجدتي ، وعن مأساة حياتي الغربية ، فأكتب بضمير الغائب ، أتحدث عنه

(١) السابق :ص ٢٠٥.

(٢) السابق:ص ١٢٧.

كأب فقط ، أو كابن أكبر للجدة المريضة ، وعنها كجدة أو كأم ، أو على الأقل كـامرأة نجدية حزينة).

ما علينا من مشاغل الكتابة والضمائر ،....." [1] .

وكان الكاتب هنا يشير إلى حيرته في استخدام الضمير المناسب لشخصياته ، وميله إلى التجرد في وصف هذه الشخصيات عن طريق استخدام ضمير الغائب، ولا يحبـذ ضـمير المتكلم إلا مع الشخصية الأنثى التي يصعب تصور مشاعرها الرقيقة بتجرد ؛ وخاصة عندما يستخدم السارد أسلوب المذكرات أو السيرة الذاتية ؛ ففي باقي الفصول نجح الكاتـب في اختيار الراوي بضمير المتكلم ، واستطاع أن يشعر المسرود له أنه أمام صوت أنثوي يعبر عن معاناته ، كالحلم والشاعرية والتنبؤات (قراءة الأبراج)ونوع القراءة " الروايات ، والكتابـة (مقالة بعنوان : زهور في آنية)" : فلا تستطيع أن تقرأ مذكرات منيرة الساهي باسـتخدام الراوي بضمير المتكلم ، وتتخيل أن كاتبها رجل ، إنما تشعر بالعمل أنك أمام امرأة – وإن كانت تمثل ثقافة الكاتب الصحفية – فهي تنتقي ألفاظاً حساسة ومرهفة ومغلفـة بـالحزن والحياء ، تقف على النقيض من الراوي بضمير الغائب الذي يستخدم أحياناً بعض الألفاظ الخارجة عن حياء المرأة ، مثل قوله : إنها كانت تتخيل الممثل حـسين فهمـي (....) ، أو رؤيتها لقطتين تلعبان (....)[2] .

وبعد ... فيمكن أن يكون الحكم مقبولاً على الكاتب ، بموازنته بغيره من الروائيين السعوديين ، في توظيف هذا النوع من الرواة ، ومن ثم فنحن نستطيع أن نقرر باطمئنان أن الكاتب قد نجح – إلى حد ما – في تحقيق الرؤية الثنائية بالرغم من بعض المآخذ التي أخذت عليه .

---

(١) السابق :ص ٣٦ .

(٢) السابق : ص ٢١٩ .

المبحث الرابع
(الراوي المتعدد)

لم يقتصر الأمر في الرواية السعودية على استخدام الرؤية الثنائية ، وإنما ظهر في الروايات السعودية الحديثة " وخاصة مرحلة التسعينيات وما بعدها" نمط الراوي المتعدد [1]، و " يسمح الحكي باستخدام عدد من الرواة ، ويكون الأمر في شكله أكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحداً بعد الآخر ، ومن الطبيعي أن يختص كل واحد منهم بسرد قصته ، أو على الأقل بسرد قصة مخالفة من حيث زاوية النظر لما يرويه الرواة الآخرون .. " [2]، ويعد دوستوفيسكي أول من استعمل الراوي المتعدد الأصوات ؛ ولهذا السبب فإن أعماله الإبداعية لا تذعن لأي من القوالب الأدبية التي وجدت عبر التاريخ، واعتدنا تطبيقها على مختلف ظواهر الرواية الأوروبية [3].

" إن سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث، مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري ، بينما أصبحت النسبة المتشعبة في النص القصصي أكثر ملاءمة "[4] .

وكذلك يرفض الناقد سمر روحي الفيصل طريقة السرد التي يهيمن فيها الراوي العالم بكل شيء ، ويدعو إلى طريقة الأصوات ووظائفها التعبيرية ، فتقنية الشكل مقصورة على الأصوات ، فلكل شخصية صوتها الخاص المعبر عن أجزاء من الحدث الرئيسي ، ومن مجموع هذه الأصوات يتعرف المتلقي على تطور الحدث حتى يصل إلى خاتمة الرواية .

وبهذا يؤكد أن تقنية الأصوات استطاعت التعبير عن مضمون الرواية ... ومن حيث الشكل ، فقد حاولت الرواية المزج بين تقنيتين : قديمة تتمثل في الراوي ، وحديثة تتمثل في الأصوات [5] .

ومن أبرز الروايات التي انتهجت طريقة الأصوات المتعددة واستفادت من وظائفها التعبيرية رواية " الفردوس اليباب " لليلى الجهني ، وإن كانت الأصوات محصورة في

---

(١) من هذه الروايات : رواية " الغيمة الرصاصية " لعلي الدميني ، ورواية " مدن تأكل العشب " لعبده خال ، ورواية " لا عاش قلبي " لأمل شطا ، ورواية "٧" لغازي القصيبي ، وغيرها .

(٢) د . حميد الحمداني : " بنية النص السردي " ، ص : ٤٩ .

(٣) بانتين : " قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفيسكي " ت . د . جميل التكريتي ، بغداد ، ص : ١١ .

(٤) سيزا قاسم : " بناء الرواية " ، ص ١٣٥ ، ١٣٦ .

(٥) سمر روحي الفيصل : " ملامح في الرواية السورية " ، ص ٣٢٠ ، ٣٢٢ .

شخصيتين مكملتين بعضهما لبعض ، ورواية " الغيمة الرصاصية " لعلى الدميني ، التي تعددت فيها الأصوات تبعاً لتعدد النصوص ، لذلك يمكن القول : إنه لولا تعدد النصوص لما تعددت الأصوات ؛ لذلك فإن الراوي في هذه الرواية ، مع كثرة صنوفه وتعدد أشكاله، فإن وظائفه بقيت محصورة في كل نص على حده .

وفي رواية " **الفردوس اليباب** " بدأت الكاتبة بضمير المخاطب المنجلي عبر (الراوي / البطلة) ، فشاركت الشخصية المحورية في رواية أحداث الرواية . وقد تعمدت المؤلفة افتتاح روايتها بهذا الراوي مستخدمة ضمير المخاطب حتى يتفاعل القارئ مع أحداث القصة فتوحي بأنها رواية عاطفية ، ففي البدء تقول : " وإذ رأيته واقفاً بجوارك ليلتها أردت أن أغني ، أجمل ، كان الغناء هو كل ما تواثب إلى الذهن وذراعه تلتف حول ذراعك مثل أفعى. أردت أن أصرخ : (خالدة ، لا) . "[1] .

يلحظ هنا ؛ تبادل الضمائر لمواقعها ؛ فتختلط أصوات مخنوقة ، معبرة عن عنوان الفصل الأول (الهواء يموت مخنوقاً) بدءاً بعنصر المفاجأة (إذ) الذي تفاجئنا به المؤلفة ؛ للدخول إلى عالم الضمائر المكبوتة . فهي تبدأ بصوت البطلة المخنوق المعبِّر عنه ضمير المتكلم في (رأيتُ) ، وكان الرؤية هي محط انفعال الشخصية المحورية (صبا) ، إذ إن النظر إلى حبيبها الخائف ، وهو يكرر ما قام به معها على غيرها ، أثار ذاكرتها ، وأطلق صوتها الموؤود حتى أحست برغبتها بالغناء ؛ ليعبّر عن رغبتها في الانطلاق من مشاعرها المكبوتة باستخدام ضمير المخاطب (بجوارك ، ذراعك) ، وعندما تستخدم المؤلفة هذا النوع من الضمائر توحي بمساعدة من مشاركتها راوية القصة (البطلة / ميساء) ، بأن الخطاب موجه لإحدى شخصيات الرواية (أتصدقين يا خالدة ...) [2] بينما هو في حقيقة الأمر موجه للمتلقي . فليس (الراوي المشارك ميساء) إلا (الراوي /المؤلف) نفسه ، وليست الشخصية المخاطبة (خالدة) إلا وسيلة لمخاطبة القارئ نفسه : " من أين جئت بكل ذلك العنف يا خالدة ... " [3]، "وأنت يا خالدة لا تعرفين ... " [4] .

لذا تعددت الأصوات في الرواية حتى شعر المتلقي أن الكاتبة تستخدم (الراوي / المتعدد الأصوات) ، وإن كان الصوت الداخلي هو الغالب في رواية أحداث القصة ، حيث

---

(١) ليلى الجهني : " الفردوس اليباب " ، ص ٥ .

(٢) السابق : ص ٥ .

(٣) السابق : ص ٦ .

(٤) السابق : وانظر أيضاً على سبيل المثال : ص ٨ ، ١٧ .

تلجأ الراوية إلى استخدام تقنيات (المونولوج) ، والاسترجاع ففي الفصل الثاني تتحول (الراوية / البطلة) إلى خطاب الجنين الذي تخلصت منه ، وهو لا يختلف عن ضمير المخاطب في الفصل الأول ؛ لأهما كليهما يستخدم (مونولوج داخلي) (١) ، فكان للزمن النفسي أثر واضح في تنويع الخطابات والأصوات ، كما تبين في الحديث عن البنية الزمنية لهذه الرواية .

وتفتتح المؤلفة الفصل الثالث (قارة ثامنة تغور) – كعادتها – في الفصول السابقة ببداية توهمنا أننا أمام راوٍ آخر غير (الرواية/البطلة) ، فتتلاعب بالضمائر ، مبتدئة بضمير الغائب : " تقف السيارة أمامَ المترل ، ثمّ فضاء رملي يمتليء بصبية يلعبون ، ملابسهم قذرة وهيئاقم متعبة "(٢) وتتولد حاجتها إلى استخدام " ضمير الغائب " عندما تحتاج إلى تصوير مشهد مكاني في داخله شخصيات (مهمشة) كما في المثال السابق. وتنتهي ذروة المأساة عند بدايتها " في الفضاء الرملي الذي اجتازه ببطء لم يعد ثمّ صبية يلعبون ... " (٣)، ثم تختمها بأصوات مجهولة جسدها الزمن المضارع المبنى للمجهول " أبواب تُفتَح ، أخرى توصد (...) وحمامة بيضاء مصوبة تترف على الرمل ، ووردة مدهوسة .... "(٤). وكأن هذا (الفردوس اليباب) ، ما هو إلا أصوات نسبت إليها الراوية بثلاث صفات متحدة (أصوات مخنوقة – متعددة – مجهولة) ؛ لتعبر عن فقدان هذا الفردوس المتخيل في الدنيا نتيجة الخطيئة التي قامت بها البطلة .

وفي الفصل الرابع (لن تبكي الحساسين على الشرفات) تنتقل رواية الأحداث ، وتصوير المشاهد إلى إحدى شخصيات الرواية وهي (خالدة) التي خاطبتها البطلة عند عتبة الرواية (٥)، وينكشف بذلك قارئ السيرة الذاتية للبطلة ، ففي نهاية ها الفصل تعتذر الراوية (خالدة) عن وضع خاتمة للرواية ، أو خاتمة لقصة البطلة التي قامت برواية ثلاثة فصول منها قبل موتها . وتتمنى (الراوية / خالدة) أن تعود (البطلة / صبا) من القبر لتختم قصتها (٦) ، ولكن الكلمة الأخيرة كانت للكاتبة (الراوي من الخلف) ، وإن كانت متوارية خلف (خالدة) ؛ لتختم أحداث الرواية باختزال الروح في الفصل الخامس والأخير ، ولكن

---

(١) السابق : انظر على سبيل المثال ص ١٢ .

(٢) السابق : ص ١٧ .

(٣) السابق : ص ٢٣ .

(٤) نفسه .

(٥) السابق : على سبيل المثال ، ص ٥ .

(٦) السابق : ص ٦٩ .

هل يمكن اختزال الروح ؟ ، " وهأنت ذي ، أما البحر تتأملينه بقدر ما تتـــأملين روحـــك القلقة، وتفكرين بل تتحمسين للكتابة عنها ، في اختزالها في كلمات وسطور (...) لكـــن جده ليست وردة ، والكتابة ليست شرفة ، وأنت الآن تواجهين البحر ؛ ليست أكثر مـــن تفصيل صغير للعناية في لوحة ضخمة ... " (١) .

إذن جدة هي روح (الرواية / البطلة – الكاتبة) ، والتي تحاول على مـــدى أحـــداث الرواية اختصارها في مشاهد تصويرية لا يمكن أن تفي بعرضها ووصفها ، وأوردت ذلـــك بوصف جميل في ختام الرواية (٢) ، مستخدمة ضمير المخاطب ؛ لأنه أقـــرب الـــضمائر إلى المتلقي ، فما معنى أن تخاطب " صبا " وقد ماتت إلا أنها في الحقيقة تريد أن توصل صـــوتها إلى المسرود له بأقرب الضمائر إليه .

وأخيراً فإن الراوي المتعدد الأصوات في هذه الرواية ، وإن لم يكن بصورته الكاملـــة خاصة أنه لم يعدد في الرؤى ، فقد استطاعت به الكاتبة أن تعدد في الأصوات ، وتـــسوغ استخدام لغة واحدة للراويتين (صبا – خالدة) اللتين كانتا من ثقافة وبيئة واحدة هي نفسها ثقافة وبيئة المؤلفة .

في رواية " **الغيمة الرصاصية** "لعلى الدميني ، كان بمقدور الكاتب أن يكتفي براويين، ليحقق – على الأقل – مفهوم الرؤية الثنائية دون أن يعدد في الأصوات التي لم تخدم النص فناً ومضموناً ، فكان بالإمكان الاكتفاء بالراوي من الخلف ، والراوي المـــشارك (ســـهل الجبلي) ، وقد يسمح له النص بإضافة الراوية " عزة " ، لتقص مذكراتها لو رغب في تحقيق تعددية الأصوات ، بشرط أن يكون لها صوت خاص يميزها عن صوت الراوي من الخلـــف والراوي المشارك " سهل الجبلي " المكمل له والذي سوغ تشابه صوته مع الحكم بتوحده ، تشابه صوته مع الحكم بتوحده مع شخصية المؤلف ثقافياً .

وفي رواية " **الغيمة الرصاصية** " يضع الكاتب المتلقي أمام أربعة رواة رئيسيين هـــم " سهل الجبلي ، (الراوي من الخلف بمنظور سهل الجبلي الراوي من الخلف – الـــراوي مـــن الخلف من زاوية طالب الآثار) زوجة سهل الجبلي – عزة) .

رجلان مقابل امرأتين .. لكن هل ثمة فرق بينهما؟ .. ولا يبدو ذلك . وهذه بعـــض الأمثلة بلسان الراوي سهل الجبلي :

---

(١) السابق : ص ٨٣ ، ٨٤ .

(٢) السابق ، ص : ٨٤ .

- الفصل الأول (وهج الذاكرة) : " أغلقت باب الغرفة بهدوء وتمددت إلى جوار زوجتي ، لكن عزة تتسلسل من غرفتها إلى غرفتنا وتضع جسدها بيننا . أربكني وجودها وأنا مثقل الجفنين ... " (١) .
- وفي الفصل الثاني يستمر وهج الذاكرة مع الراوي نفسه : " افتقدت مبروك في اليوم التالي لدخولي الوادي ... " (٢) .
- ويتواصل " وهج الذاكرة " في الفصل الثالث ولكن مع الراوي من الخلف باستخدام ضمير المخاطب ، وإن كان بالإمكان أن يكون الراوي نفسه في الفصول السابقة ؛ لأنه ينظر إلى العالم الروائي من زاوية سهل الجبلي : " وأنت تجلس خلف مكتبك في مبنى إدارة البريد ... "(٣) .
- أما وهج الذاكرة في الفصل الرابع ، فتتولى تدوينه زوجة سهل الجبلي : " ... ذهبت للجامعة متعبة وفي أعماقي حرقة صامتة ... " (٤) .
- ويعود وهج الذاكرة في الفصل الخامس مع الراوي / سهل الجبلي : " كنا نعد أثقال الساعات والأيام ، وكان الزمن يغل أعناقنا ... " (٥) .
- وفي الفصل السادس كان وهج الذاكرة يطل من بين الأصدقاء فيرجع الراوي من الخلف ولكن من زاوية أصدقاء البطل (سهل الجبلي) : " أصر خالد وزوجته جواهر على البقاء بأطفالهم في منزلهم .... " (٦) .

وفي الجزء الثاني من الرواية ، يبدأ بأول فصولها مع الراوي " سهل الجبلي " بعنوان " عتمة المصابيح " : " قادني الشوق إلى مريم ... " (٧) .

فيتكرر (السيناريو) نفسه في الجزء الثاني ، إذ يعود الراوي من الخلف في الفصل الثاني من (الأصدقاء) ، والفصل الثالث " عتمة المصابيح " باستخدام الراوي من الخلف ، أما الفصل الرابع من " عتمة المصابيح " فتتولى تدوينه " عزة " بما أنه من أوراقها .

---

(١) على الدميني : " الغيمة الرصاصية " (ط ١ ، ١٩٨٨) ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ص ١٠ .

(٢) السابق : ص ٣٦ .

(٣) السابق ، ص ٧٦ .

(٤) السابق ، ص ٨٢ .

(٥) السابق : ص ١٠٠ .

(٦) السابق : ص ١٢٠ .

(٧) السابق : ص ١٣٤ .

وباقي الفصول يكملها " سهل الجبلي " ما عدا الفصل السادس فيرويه الراوي من الخلف .

ومع ذلك فلا نستطيع إلا أن نشكر للكاتب محاولته أن ينهج نهجاً جديداً يخالف من سبقوه من الروائيين السعوديين من خلال دمج الراوي الحقيقي مع الراوي الوهمي ، مع أن العالم الروائي لابد أن تذوب فيه شخصية المؤلف حتى تصبح شخصية وهمية تندمج فيه ، وليس كما يبدو من المثال الآتي ؛ حيث يسيطر الدرس النقدي على مخيلة الكاتب فيقول مستخدماً الراوي من الخلف (المؤلف الوهمي) " حينما نشر الراوي هذه الرواية تعاورتها رماح قبيلة النقاد فكتب أحدهم عنها . رواية مثقلة بالرموز والشخصيات المتناقضة ، ونصح الراوي بحذف فصل الأصدقاء وتدوينات الزوجة ، ففعل .

وقال ناقد ثان : أقحم الراوي " نورة في سياق لا تنتمي له ، واختلطت بدور عزة فحذف الراوي فصل " نورة " .

وعبر الثالث بلباقة عن رأيه (....) ، " بإلى أن يقول : " وحين يئس من نشرها خبأها في " تكية " حمراء في شقته وأغلق اعتزال الكتابة نهائياً " [1] .

وقد ظهر عدد من الروايات السعودية قبل هذه الرواية باستخدام " الرواة المتعددين "، لكنهم لم يتمكنوا من اختلاق عدد من الأصوات يوازي الرواة المتعددين ، فكان التعدد شكلاً ليس له وظيفة.

لذلك فضلت الباحثة عدم إدراجها في هذا المبحث ، والاكتفاء بأمثلة له من الراوي الثنائي في رواية " رعشة الظل " لإبراهيم الناصر ، بما أنها آخر رواية عبرت عن هذا التعدد الشكلي .

ومن هذه الروايات التي بالغت في استخدام الراوي المتعدد دون فائدة تذكر ، رواية "الموت يمر من هنا " لعبده خال ، ورواية " لا عاش قلبي " لأمل شطا .

ففي الرواية الأولى استخدم الكاتب ثمانية رواة كلهم من قرية واحدة ونمط ثقافة واحدة ؛ ومع ذلك تحدثوا بصوت واحد ولغة واحدة ، هي نفسها لغة المؤلف أي بلغه أكبر من مستوياتهم الثقافية .

وكان بمقدور الراوي أن يتلافى ذلك ويستغنى عن هؤلاء الرواة جميعهم باستخدام (الراوي من الخلف) . وينطبق هذا القول أيضاً على رواية " مدن تأكل العشب " للكاتب

---

(١) السابق : ص ١٨١ ، ١٨٢ .

نفسه ، التي جاءت من خلال (يحيى الغريب وأمه) وكان يمكن الاستغناء عنهما بالراوي من الخلف ، لأن الراوية الأم اقتصر دورها على إكمال قصة ولدها يحيى الغريب بالصوت نفسه وبالرؤية ذاتها .

وكذلك رواية " لاعاش قلبي " التي تناوب على روايتها ثلاثة رواة (بركة) و (أم عامر) و (حسينة) وجاءت أصواتهم جميعاً بصوت واحد ، وتصدر عن رؤية واحدة تجتمع في قالب الراوية (بركة)

وكل هذه الروايات تشير برواتها إلى الكاتب نفسه ، لغة وثقافة ، لأن لغتها أكبر بكثير من مستواها ، ولم تستفد من تعدد رواتها إلا بتعدد الحكايات [1] .

(١) حسن الحازمي " البناء الفني ... " ص ٧٠٥ .

المبحث الخامس
(علاقة الراوي بالشخصيات)

إن أهمية الراوي بصفته عنصراً ليست سوى وظيفة (لعبة الفني) ضد هيمنة موقعه بصفته كاتباً ، ولئن كانت اللعبة الفنية في مثل هذه الممارسة ، فهي في وجهها الأبرز من حيث هو عنصر مهيمن ، يتقدم معانداً هيمنة موقعه [1] .

وهكذا يتأكد أن للراوي صلة وثيقة بالشخصية ، حتى وإن كان متوارياً في الخلف ، فهو الذي يصف تحركاتها وتصرفاتها ويبني وجهة نظره من خلالها ، وكلما اقترب الراوي من الشخصية كان دورها رئيسياً في الأحداث ، وكلما ابتعد عنها تهمش دورها في العالم الروائي . وقد ينظر الراوي إلى شخصياته نظرة شمولية بانورامية كما في الراوي من الخلف، أو من خلال إحدى الشخصيات كما في الراوي من الخلف (محدود العلم) بزاوية واحدة أو الراوي المشارك ، وقد ينظر الراوي بمنظار مجموعة من الشخصيات فيسمى"الراوي المتعدد".

ففي رواية " **ثمن التضحية** " لحامد دمنهوري تبدت شخصيات رئيسة بفضل قرب الراوي منها ومحاولة تتبع تحركاتها مثل شخصية " أحمد " ، أما الشخصيات المتبقية فكانت ثانوية لم تؤثر تأثيراً فعالاً في سطور الحدث ؛ لأن الراوي همشها و لم يقترب منها كثيراً .

ويتطابق القول نفسه مع رواية " **فتاة من حائل** " لمحمد عبده يماني ، إلا أن زاوية الرؤية الواحدة جعلت هشاماً ، هذا المتحكم في الراوي من الخلف ، وليس العكس كما في رواية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ، فالراوي لا يستطيع أن يرسم المكان ويصور الشخصيات إلا إذا مرّ بها البطل " هشام " .

وتقديم الشخصيات من الخارج " الراوي من الخلف " في الروايتين السابقتين " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري و"فتاة من حائل" لعبده يماني ، أمر متعارف عليه من بداية الرواية السعودية بل من القصص التعليمية والإصلاحية الشعبة القديمة وفي التقليد الشفوي ، لأن الشخصية – كما يذكر رولان – " لا توضع على المشهد لذاتها بل لمغامراتها . والقيمة التعليمية للعهد القديم مثلاً ، وتخليد البطل الملحمي فينبثقان من الأحداث المروية [2] أما تقديم الشخصيات من الداخل فظهر في كثير من الروايات السعودية ، وبذلك اكتسبت الشخصية مزيداً من العناية والاهتمام بدلاً من التركيز على مغامراتها .

---

(١) انظر : يمني العيد " تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي " ، دار الفارابي ط ٢ ، بيروت ١٩٩٩ ، ص ١١٨ .

(٢) رولان بورنوف ، ريال اوئيليه " عالم الرواية " ، ص ١٧٠ .

ففي القسم الأول من رواية " **ثقب في رداء الليل** " لإبراهيم الناصر حيث يلتصق الراوي بالشخصية (البطل / عيسى) حتى يصبحان شيئاً واحداً مما نتج عنه (الراوي المشارك (عيسى) الأمر الذي جعل المتلقي يشعر أنه أمام سيرة ذاتية ، حتى عندما انتقل إلى الراوي من الخلف في القسم الثاني من الرواية ، فهو لا ينظر إلا بمنظور شخصية البطل / عيسى الذي كان راوياً مشتركاً في القسم الأول ، فلا تكتسب الشخصيات أهميتها في البناء السردي إلا باقتراب البطل " عيسى " منها ، ومن هذه الشخصيات التي اكتسبت أهميتها من ملامستها لعيسى شخصية " مفيدة " التي لم نتعرف عليها إلا في القسم الثاني من الرواية عندما انتقل عيسى إلى البصرة ، واختار السارد أن تكون " مفيدة " جارته .

وكذلك هي الحال في رواية " **أنثى العنكبوت** " ورواية " **وجهة البوصلة** " اللتين مزجتا بين الراوي والشخصية فكونا بذلك (الراوي المشارك) ، مما جعل المتلقي يتوهم كذلك بأنهما سيرة ذاتية للمؤلفين ، ويعمق هذا الشعور أن الرواية المؤلفة والرواية (البطلة) تحملان الجنين نفسه والثقافة نفسها .

وقد تجتمع الشخصية المروية بضمير الغائب مُكونة " الأسلوب غير المباشر) في الحكي. كما في رواية " عذارء المنفى " لإبراهيم الناصر ؛ ففي أكثر من ثلثيها استخدم " الراوي بضمير الغائب " لتحكي الأحداث وتصف أماكن الشخصيات بأسلوب غير مباشر .

والفصل الأخير من الرواية نفسها جاء بلسان الشخصية " بثينة " موظفة ضمير المتكلم في السياق النصي ليطفو على سطح الرواية الأسلوب المباشر في مخاطبة المتلقي وقص الأحداث ، دون استخدام واسطة بينها وبين المسرود له .

ويسري الحديث نفسه على رواية " **القارورة** " ليوسف المحيميد التي اجتمع فيها الأسلوبان (المباشر) و (غير المباشر)" تبعاً لقرب الراوي من الشخصية (المباشر) أو بعده عنها (غير المباشر) .

أما الراوي المتعدد ، فهو في حقيقة الأمر ليس إلا شخصيات متعددة ، قد تكون من بيئة وثقافة واحدة ينتج عنها صوت واحد وحكايات متعددة ، كما هو الحال في الروايات السعودية التي جربت هذا الراوي مثل : " الموت يمر من هنا " لعبده الخال ، و " مدن تأكل العشب " لعبده الخال ، ورواية " لا عاش قلبي " لأمل شطا .

أو تكون الشخصيات من بيئات وثقافة متنوعة ، مثل " الغيمة الرصاصية " لعلى الدميني ؛ فيصدر عنها لغات وأصوات متعددة – أو لا يتحقق فيها المراد ، لأن شخصية

الراوي الحقيقية طغت على شخصيات الرواية الوهمية ، وتختلف الشخصيات الرئيسة عن الشخصيات الثانوية من حيث اهتمام الراوي بها ، بل إن عدداً من الروايات تقدم رؤيتها على أساس العلاقة بين الراوي والشخصية ، ومن أبرز الأمثلة على ذلك رواية " **فتاة من حائل** " لمحمد يماني ، فعنوانها يوحي بأن " هيا " ستكون الشخصية الرئيسة فهي فتاة من حائل ، لكن هشاماً كان البطل للرواية والمحرك الرئيس لأحداثها ، لأن الراوي اعتنى بها وتابعه في كل مكان مبرزاً كافة أبعاده النفسية والاجتماعية والشكلية ، بيد أنه بعد أن ظهرت " هيا " في حياة " هشام " أولاها الراوي عناية موازية لعنايته بـ " هشام " مع أنها لم تظهر إلا بعد مائة صفحة من الرواية وربما نسب إليها الكاتب الرواية ، نظراً لدورها البارز في حياة البطل محور زاوية رؤية الراوي من الخلف (١) .

وينطبق هذا القول على رواية " **عذراء المنفى** " لإبراهيم الناصر ، فالرواية تحمل اسم الراوية المشاركة " بثينة " مع أن الراوي من الخلف المستحوذ على ثلثي الرواية كان قريباً جداً من الشخصية الرئيسة " زاهر " ، وتتبع حركاته بدءاً من أول صفحات الرواية ، وإن كان في أحيان قليلة يخرج عن زاوية رؤيته ، فهو يمثل أغلبية أحداث الرواية. بيد أن (الراوية المشاركة / بثينة – عذراء المنفى) كان لها دور بارز في حياة " زاهر " فهي التي حركت مشاعره ، وقلبت حواسه. وكشفت رواسبه القديمة (٢) ، ناهيك عن مشاركة " بثينة " (الراوي من الخلف" الرواية ، وقدرتها على استبطان مشاعرها بواسطة الحوار الداخلي .

مما أسبغ عليها أهمية مضاعفة أو صلتها إلى مرتبة عنوان الرواية ؛وإلى جانب الشخصية الرئيسة في أي عمل روائي ، هناك شخصيات أخرى تؤدي دوراً ثانوياً ، ويكون ظهورها على قدر الدور الذي تؤديه وتختفي – غالباً – بانتهاء دورها ، وتُعرف بالشخصيات الثانوية (٣) وهذه الشخصيات لا يُعنى بها الراوي كثيراً ، فلا يهتم بتفصيلات حياتها ، ولا يتابع تطور أفكارها إلا في الحدود التي تخدم الفكرة الجوهرية في الرواية ، وتساعد على نمو الشخصية الرئيسة (٤) . وهذا على وجه العموم ، فإن العناية برسم الشخصية الثانوية تعتمد على ما تؤديه عن دوره .

---

(١) حسن الحازمي : " البناء الفني ... " ص ١٤٦ .

(٢) انظر إبراهيم الناصر : " عذراء المنفى " ، ص ٦٨ ، ١٠٥ ، ١٠٩ ، ١٢٥ ، ١٢٦ .

(٣) حسن بحراوي : " بنية الشكل الروائي " ، ص ٢١٥ .

(٤) عبد الفتاح عثمان : " بناء الرواية " ، ص ١١٨ .

وفي الرواية السعودية نماذج كثيرة من الشخصيات الثانوية ، استفاد الراوي من وجودها في إبراز كثير من جوانب الشخصية الرئيسة والمحيط المكاني والزماني .

وهناك شخصيات ثانوية صنع الراوي لها حضوراً قوياً ، وتأثيراً فاعلاً ، وشخصيات ثانوية أهملها فكان حضورها ضعيفاً ؛ في حين كان من الممكن الإفادة منها أكثر في الروايات السعودية. ففي رواية " **ثمن التضحية** " لحامد دمنهوري استطاع الراوي أن يقترب أكثر من الشخصيات الثانوية ، بالرغم من تركيزه على الشخصية الرئيسة أحمد ، فقد كان يتنبه إلى الشخصيات الثانوية ودورها في صنع المحيط الاجتماعي الواقعي ، فينظر إليها نظرة شاملة من زوايا فرعية متعددة ، ملتقطاً صوراً لها تسهم في بناء سردي متكامل يضم شرائح من المجتمع، فعلى سبيل المثال فإن تركيز (الكاميرا) في أوقات متفرقة على شخصية " فاطمة " المكية ، و فايزة المصرية أعطى مجالاً أوسع للموازنة بينهما ، وأثر في قرار البطل أحمد في الاختيار بينهما بمشاركة المتلقي . فهو يرى أن (فايزة) ما هي إلا فاطمة أخرى ، أو هي الصورة الثانية لـ (فاطمة) ، تلك المخلوقة الصغيرة ، ساكنة مكة ، وراء نافذتها المغلقة ... " [1]، "ولكنه ما لبث أن أدرك أن الصورتين قد انفصلنا ، وأن إعجابه بثقافة " فايزة"، وميله إلى أحاديثها الشيقة ، ومناقشتها المستمرة ، إنما يعني شيئاً آخر أبعد من ذلك الإعجاب الظاهر الذي حاول أن يقنع نفسه به ، ومن الحري به أن يعيد النظر في مدى هذه العلاقة ، وأثرها البعيد على واقعه الذي يعيش فيه ، وارتباطه بالتزامات وثيقة هي الرباط المقدس الذي ربطه بابنة عمه ... " [2] .

لكن السارد هنا يظهر ظهوراً مباشراً واصفاً ومفسراً ، فيذكر الحقائق والتأويلات من منظور وجداني ، فيتحمس بالشرح والتعليق ، وإن كان ذلك لا يعد عيباً من عيوب القصة والرواية في نظر بعض النقاد ، " والمنطلق الدرامي يختلف اختلافاً جوهرياً عن نظيره في القصة . فمجال الشرح والتفسير وتوثيق الصلات بين الشخصيات والأحداث – بحيث تتجلى فيها الوحدة – أوسع في القصة منه في المسرحية " [3] .

وفي موضع آخر من الكتاب نفسه يرفض الناقد التدخل السافر في قوله : " ومن العيب في القصص الحديث أن يتدخل المؤلف تدخلاً سافراً بالشرح أو التعليل، مستقلاً في

---

(١) حامد دمنهوري " ثمن التضحية " ، ص ٢٥٩ .

(٢) السابق : ص ٢٦٩ .

(٣) غنيمي هلال ، " النقد الأدبي الحديث " (ط ١ ، ١٩٨٧م) دار العودة ، بيروت ، ص : ٥٥١ .

ذلك عن الحوار والحديث النفسي. فينبغي أن يكون تدخله مستوراً ، وفي أضيق الحـــدود : كأن يقصد في تدخله الغوص في أعماق شخصيته ... "(١).

ولكن أسهم في وضوح هذا العيب (التدخل بالشرح والتعليق) الاســتخدام المحــدود للأساليب السردية الأخرى مثل / الحوار الداخلي ، والاسترجاع ، والحلم فأسلوب الروائي في التأدية ، ولجوؤه إلى اللغة التقريرية المباشرة ، وعدم استثمار تقنيات السرد الأخرى إضافة إلى الخلط غير الواعي بين الأصوات " ترجع محدودية استخدامها إلى الرؤية التي تقف خلف هذا الأسلوب (٢) وقد يتداخل صوت الراوي من الخلف ، وصوت الشخصية ، " وهو نمط يداخل بين صوت الراوي وصوت نطق الشخصية ، فيبدو الكلام ملتبساً ، بين أن يكـــون منقولاً (بصوت الراوي) ، وبين أن يكون منطوقاً (بصوت الشخصية مباشرة) ، والالتبـــاس هنا، يُكسب الكلام طابع الشفوية ويسمه بحرارته ، كما يحفظ له عفويته وبساطته "(٣) مثل ما جاء في مقدمة رواية " **امرأة على فوهة بركان** " لبهية بوسبيت ، إذ يختلط السرد الذاتي بالسرد الموضوعي حتى يقترب صوت الشخصية من صوت المؤلفة فتقول : " لـــيس هنـــاك أقسى على الإنسان من إحساسه بالضعف والذل والتبعية المجبرة التي لا تدل إلا على الطاعة العمياء ؛ حينما تفرض ظروف الحياة القاسية على الإنسان الرضوخ لها ... " (٤) .

والحياة تجارب ، ومدرسة " الحياة " غالية جداً ، وشريفة بنت فهـــد تخرجـــت مـــن مدرسة هذه الحياة التي يقولون عنها : إنها أكبر الجامعات وتخرجها من هذه الجامعـــة جـــاء نتيجة تجارب مريرة وحياة قاسية عاشت أيامها ولياليها لحظة بلحظة ويوماً بيوم ... " (٥) .

---

(١) السابق : ص ٥١٦ .

(٢) مثل / محمد غنيمي هلال " النقد الأدبي الحديث " ص ٥٥١ .

(٣) فريال كامل سماحة : " رسم الشخصية في روايات حنا مـــــــــينا " ، المؤسسة العربية للدراســـات والنـــشر ، ط١ ، الأردن – عمان ١٩٩٩، ص ٣٩.

(٤) يمنى العيد : " تقنيات السرد الروائي " ، ص ١٠٨ .

(٥) بهية بوسبيت : " امرأة على فوهة بركان " ، ص ٣ .

المبحث السادس
(المسـرود لـه)

لقي مصطلح (المسرود له) عناية كبيرة من المنظرين في العصر الحديث ، ومع ذلك فلم يلق اهتماماً من النقاد العرب إلا ما ندر ، وقد يرجع السبب إلى حداثة هذا المصطلح في التطبيقات السردية ، ويعرّف جيرالد برنس مصطلح المسرود له بأنه " الشخص الذي يسرد له والمتوضع أو المنطبع (Inscribed) في السرد ... " [(١)] ، ويرى أن لكل سرد مسروداً له يقع في مستوى الحكي نفسه للسارد ، ويمكن أن يكون في سرد ما عدة مسرودين لهم ؛ يوجه لكل واحد منهم الكلام بالتناوب مع سارد واحد ، وهذا المسرود له يمثل غالباً بصفته واحداً من الشخصيات [(٢)] .

و" يعتبر المسرود له مقاماً سردياً ، له ما للسارد ،في الحكايات ، من الأهمية والحضور. فبمجرد أن تعلن ذات التلفظ عن نفسها في النص السردي ، ومنذ الصفحة الأولى ، تنبعث في الحين نفسه ذات أخرى مقابلها هي المسرود له . وحضور هذا المقام ضروري في النص السردي التخييلي نظراً إلى كون هذا النص يعتبر رسالة من المفروض أن يكون لها باعث هو المرسِل ، ومتقبل هو المرسَل إليه . وقد عنيت الإنشائية حديثاً بتحليل خصائص هذا المتقبل الذي سمته المسرود له ... "[(٣)].

ويجب عدم الخلط بين المسرود له والقارئ الحقيقي ؛ لأن المسرود له بناء سردي محض، والقارئ الحقيقي يمكن أن يقرأ العديد من السرديات يحتوي كل منها على مسرود له مختلف ، والعكس صحيح فقد يقرأ هذا المسرود له أو السرد مجموعة مختلفة من القراء الحقيقيين والقارئ الحقيقي ليس مهماً ولا يستنتج من السرد ، فقد يكون للرواية قارئان ضمنيان ومسرودان لهما مختلفان ؛ ولكن قد يمتلكان قارئاً واحداً حقيقياً ، وقد يكون للسرد قارئ ضمني واحد و مسرود له واحد ، ويتعدد قراؤه الحقيقيون [(٤)].

---

(١) جيرالد برنس " المصطلح السردي " ت . عابد خزندار ، (ط١ ، ٢٠٠٣) المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ص : ١٤٢ .

(٢) انظر السابق : ص : ١٤٢ ، ١٤٣ .

(٣) أحمد السماوي : " فن السرد في قصص طه حسين " ، ص : ٢٦٧ .

(٤) انظر جيرالد برنس " المصطلح السردي " ، ص ١٤٣ ، ص ١٩٢ .

وينقسم المسرود له عند الناقدين جان روسي وبرنس [1] إلى قسمين :

١) المسرود له الرئيسي (في الملفوظ) .

٢) المسرود له الثانوي (القصصي) .

أ- المسرود له بين القصصي و في الملفوظ :

يرتبط السارد بالمسرود له في علاقة تبعية ، فإذا كان الراوي خارجياً من الخلف ماثله المسرود له في المستوى السردي ، أما إذا كان داخلياً فينفصل المسرود له عن السارد و يتحول إلى شخصية ثانوية " ، وقد دقق جان روسي في أصناف هذا المسرود له في بحثه " مسألة المسرود له " ووزعه إلى صنفين رئيسيين هما : " المسرود له في الملفوظ " وهو الذي يسميه برانس " الرئيسي " و" المسرود له القصصي " وهو الذي يسميه برانس " الثانوي " [2] .

ومن ذلك جاء تصنيفنا المسرود له الرئيسي – (في الملفوظ) ؛ لأنه يمثل شخصية القارئ الضمني ، فيرى أي قارئ حقيقي صورته فيه . ويأتي ذلك المسرود له غالباً مع الراوي من الخلف بضمير الغائب . إلا أن ذلك لا ينفي وجود المسرود له الثانوي (القصصي) في الروايات المروية من الخلف ، وذلك عندما يتحول السارد من الخطاب العام إلى الخاص ، باستخدام ضمير المخاطب به شخص معين مثل رواية " سفينة الضياع " لإبراهيم الناصر " كما سيأتي .

و يستثنى بعض المنظرين المسرود له في الملفوظ من تسميته بالمسرود له ، فيطلقون عليه مسمى " القارئ المفترض أو الضمني " : " والمسرود له يجب أن يميز عن القارئ الضمني أو المضمر ، فالأول يشكل جمهور النص ، ومنطبع كذلك فيه ، أما الأخير فيشكل جمهور المؤلف الضمني (وهو مستنتج من السرد بأسره) ، ولو أن هذا التمييز يمكن أن يكون إشكالياً (مثلاً في حالة السارد الخفي تماماً)- يقصد الراوي من الخلف – ولكنه واضح جداً (مثلاً في حالة سرد يكون المسرود له واحداً من الشخصيات) – يقصد الراوي المشارك –"[3] .

---

(١) انظر : أحمد السماوي : " فن السرد في قصص طه حسين " ، ص : ٢٦٧ .

(٢) نفسه .

(٣) جيرالد برنس : " المصطلح السردي " ، ص ١٤٣ .

ومع هذا الاختلاف في التنظير سيكون التركيز على ما أجمع عليه هؤلاء النقــاد تحت مسمى " المسرود له " وهو " المسرود له القصصي " مع الإشارة إلى " المسرود لــه في الملفوظ " .

ويتضح المسرود له القصصي في الروايات التي تستخدم الراوي المشارك .

فقد ساعد (البطلة / الساردة) ضمير المتكلم في روايتي " وجهــة البوصــلة " ، و " الفردوس اليباب " ، في تحول المسرود له في الملفوظ إلى المسرود له القصصي .

ففي رواية " وجهة البوصلة " لنورة الغامدي تخاطب الساردة المسرود له " فضة " في أكثر مشاهد الرواية وعلى مدار الأحداث ، وكأنها لازمة لا تستغني عنها الرواية في حكاية الأحداث ." فضة تعيش حكاياتي برمتها ..حتى بعد موتها تسمعني .. "(١) .

" " فضة " ، أظن أننا سنموت ميتة جماعية ..."(٢) .

" ما الأمر يا فضة ؟ .

أشعر بيدك تضغط على شفتي ...

لكني على ثقة بأن أذنك لا تسمعني .." (٣).

فــ " فضة " ليست إلا قناعاً يختبئ خلفه المسرود له الحقيقي و هو القارئ فنحن نجد الراوية بين الحين و الآخر تصر على مخاطبة " فضة " بأنفاس متتابعة متلاهثة ؛ لتجبر المتلقي على التفاعل معها .

" وسألت " فضة " وأنا أزحف على ركبتي (....) " .

" فضة سأذهب إليه ..سأجعله يرى هذا الوجه ..." (٤) .

ومرة تجد الكاتبة تنتقل بسرعة وفجأة إلى المسرود له الرئيــسي (في الملفــوظ) وتعبر عنه بالضمير المخاطب .

" أنا يا محدِثك ...." (٥).

---

(١) نورة الغامدي : " وجهة البوصلة " ، ص ٢٥ .

(٢) السابق : ص ٢٧ .

(٣) السابق : ص ٣٥ .

(٤) السابق : ص ١١٠.

(٥) السابق نفسه : ص ١٤٣ .

وإن كان ظهور المسرود له الرئيسي قليلاً في هذه الرواية ،فهو في روايات الرواد والمرحلة الثانية من تطور الرواية السعودية يُعد المسيطر على المسرود له القصصي ، بل إن المسرود له القصصي ظل متوارياً خجلاً في العمل الأدبي الواحد ؛ بسبب سيطرة صوت ضمير الغائب في الراوي من الخلف ، المتحدة مع صوت المؤلف الحقيقي . ولا يظهر جلياً إلا في الروايات السعودية التي تستخدم الراوي المشارك ، كما في رواية " ثقب في رداء الليل " ، ورواية " سفينة الضياع " لإبراهيم الناصر ، فيراوح السارد / المشارك في هاتين الروايتين بين المسرود له في الملفوظ والمسرود له القصصي ؛ وذلك باستخدام ضمير المتكلم ، وعندما يستخدم المخاطب فهو يتحول إلى المسرود له القصصي فيخاطب البطل " عيسى " في مثل قوله :

" أفكارك المتوقدة .. أحلامك الرافلة بالمثالية (....) ولعلك لن تنسى ، مهما تساهلت مع نفسك ، إغواءك لشاب غر أصغر منك يدعى علياً .. " (١).

ولعل سيطرة المسرود له (في الملفوظ) في المرحلة الأولى و الثانية من تطور الرواية السعودية (٢) ، مثل : رواية " ثمن التضحية " و " فتاة من حائل " ، يدل على رغبة السارد في الحضور الدائم بكافة الأشكال ، و ظهور مسرود له قصصي يعد وسيلة فقط لربط الصلة بين السارد و القارئ المفترض (٣) .

أما الرواية السعودية المعاصرة مثل " القارورة" ، و " وجهة البوصلة " ، و "الغيمة الرصاصية " ، و " الفردوس اليباب " ، فاتجهت إلى المسرود له الثانوي (القصصي) ؛ ليضم السارد و المسرود له إلى عالم الحكي التخييلي ، و كأن المسرود له أحد شخصيات الرواية تتفاعل بها و معها ، فيشارك المسرود له السارد بناء الأحداث فيؤثر فيها كما يتأثر بها .

---

(١) إبراهيم الناصر : " سفينة الضياع " ، ص ٧ ، ص ٨ .

(٢) انظر على سبيل المثال : رواية : " ثمن التضحية " و " مرت الأيام " لحامد دمنهوري و رواية " فتاة من حائل " لعبده يماني ، وروايات سميرة خاشقجي ، و رواية " الوسمية " و " الغيوم و منابت الشجر " لعبد العزيز مشري .

(٣) أحمد السماوي : " فن السرد ... " ، ص ٢٦٩ .

ب- صورة المسرود له :

يمكن تحديد صورة المسرود له في الرواية السعودية انطلاقاً من الدلالات اللفظية التي ترد في الرواية ، مثل : عدد المسرود له وجنسه رجلاً أو امرأة ، خاصة إذا أعلن السارد عن اسمه ، أو من خلال نوع العلاقة بين السارد و المسرود له . ويمكن " أن تبرز صورته – المسرود له – بشكل غير مباشر بواسطة مناجاة السارد له .. "(١) .

ففي رواية " وجهة البوصلة " لنورة الغامدي ، يرد المسرود له مفرداً ، وهو عبارة عن امرأة تتعاطف معها الساردة بين الحين والآخر في مناجاتها لنفسها ، وتجعلها المحفز الأكبر لتنامي الحدث ، وكأن الساردة تبتغي نيل تعاطف القارئ المفترض من خلال هذه الشخصية القصصية التي تسميها " فضة " وتصبح مسروداً له .

وفي رواية " الغيمة الرصاصية " لعلى الدميني يتعدد المسرود له ما بين رجل و أنثى ، ويسمي السارد المسرود لهم بأسماء هي : " سهل الجبلي " و" نورة " و" عزة " ، ويتناسب تعدد المسرود له هنا مع تداخل الأجناس الأدبية في الرواية ، فهي أدب مذكرات ، وسيرة ذاتية ، وحكاية تخييلية ، كما يتناسب هذا التعدد للمسرود له أيضاً مع تعدد الرواة.

وفي رواية " الفردوس اليباب " لليلى الجهني ، تصرح الساردة أيضاً باسم المسرود لها "خالدة " ، والعكس صحيح عندما تتولى " خالدة " السرد ، تصرح باسم من صرحت باسمها في أول الرواية ، إذ تقول (الساردة / صبا) في عتبة النص : " أتصدقين يا خالدة...." (٢) وكذلك الأمر نفسه مع " خالدة " عندما تتولى السرد في الجزء الأخير من الرواية، فتقول : " وإذا لم أكن قادرة على أن أعذرك يا صبا فمن سيعذرك ؟ .... "(٣) .

فجميع هذه الروايات كانت تستخدم ضمير المخاطب في مخاطبة المسرود له القصصي، مع الإفصاح أحياناً عن اسم المسرود له وقد يخاطب السارد المسرود له بضمير " أنت " فيجعله مذكراً مفرداً كما في " سفينة الضياع " : " أنت لم تألف حياة السكينة

---

(١) عبد المجيب الحسيب : " حوارية الفن الروائي "، منشورات مجموعة الباحثين الشباب – كلية الآداب ، مكناس ، ص ٨١ .

(٢) ليلى الجهني : " الفردوس اليباب " ، ص ٥ .

(٣) السابق : ص ٥٤ .

إطلاقاً.."[1]، أو متعدداً فيستعمل السارد ضمير المخاطب والأنا الساردة ، فيصبح مسروداً له قصصاً وفي الملفوظ عندما يتكلم بضمير الغائب [2] .

ومن الدلالات التي تحدد صورة ومعالم المسرود له " عدد وروده في الرواية " خاصة المسرود له القصصي ، وبالأخص عندما يكون له اسم مثل : تكرر ظهور اسم المسرود له (القصصي) – فضة – طوال صفحات رواية " وجهة البوصلة " فيما يزيد عن عشرين مرة، بل أحياناً قد يتجاوز ذكرها أربع مرات في الصفحة الواحدة ، مثل قول الساردة : "وسألت " فضة " وأنا أزحف على ركبتي .. أحبو نحو الركن الذي يحوي صورها وبقاياها .. ناديتها ..

" فضة " سأذهب إليه .. سأجعله يرى هذا الوجه المخبأ (...) " فضة "أتوق إليه.."، " فضة ".. سأسارع إليه ..."،" كنت يا فضة قد وصلت من هجرتك الأولى ..."[3].

وللمسرود له صفات تختلف من رواية إلى أخرى ، ومن سارد إلى آخر ، فقد يومئ السارد إلى المسرود له في خطابه ثقة في ذكائه ، وقد يقدم له بالتفصيل الممل .

وعدم تحلي المسرود له بهذه الصفات قد يجعل السارد ينقم على المسرود له كما في رواية " الغيمة الرصاصية "،عندما سخط السارد من المسرود له "الناقد"وقرر اعتزال الكتابة[4].

أو على المسرود له كما في رواية " سفينة الضياع ، عندما تخيل السارد أن البطل " عيسى " هو المسرود له ، فصب جم غضبه عليه [5] .

وهناك مؤشرات على حسن العلاقة بين السارد والمسرود له .. فإما أن يظهره بالصورة المثلى ، ثم لا يلبث أن تتاح له الفرصة أن يوقع به فلا يتوانى ، سواء بالتعالي المعلق أو بالاستهانة ، وخاصة عندما يكون المسرود له الناقد [6] كما هو واضح في رواية " الغيمةالرصاصية " لعلى الدميني ،وكذلك في رواية "القارورة " ليوسف المحيميد ، عندما حاول السارد الاستهانة بتقسيمات النقاد للراوي إلى راوٍ بضمير الغائب ، وراوٍ بضمير المتكلم[7].

---

(١) إبراهيم الناصر : " سفينة الضياع " ، ص ٧ .

(٢) السابق : ص ٧ ، ٨ ، ٩ .

(٣) نورة الغامدي : " وجهة البوصلة " ، ص ١١٠ .

(٤) إبراهيم الناصر : " سفينة الضياع " ، ص ٧ .

(٥) علي الدميني : " الغيمة الرصاصية " ، ص ١٨١ ، ١٨٢ .

(٦) السابق : ص ١٨١ ، ١٨٢ .

(٧) انظر : يوسف المحيميد : " القارورة " ، ص

الباب الثاني
أدبيـــة النص الســـــردي

الفصل الأول

" الاتجاهـــات الأدبيــــــة "

المبحث الأول : الاتجاه العاطفـــي (الرومانتيكي)

المبحث الثـــاني : الاتجــــــاه الواقعـي

المبحث الثالث : التاريخي ، والخرافي أو الأسطوري

أدبية النص السردي

تنفرد الرواية بتزاحم الخطابات الأدبية فيها بخلاف الشعر والقصة القصيرة ، ويظهر ذلك بصورة خاصة في تحليل رولان بارت لعناصر البنية السردية ، وفي وصف باختين لها بأنها " متعددة الأصوات وخطابها عبارة عن مزيج من الخطابات الشعرية والقصصية والتصويرية وغيره"(١).

لذلك فإن أي جنس تعبيري ، سواء أكان أدبياً أم من خارج حقل الأدب ، يمكن أن يدخل إلى بنية الرواية ، وكل هذه الأجناس تنقل إلى الرواية لغاتها الخاصة(٢) .

وكما تختلف بنية الرواية السردية عن باقي الأنواع الأدبية في مادتها المرتكزة على الخطابات المتعددة ، فهي أيضاً تختلف من جهة المعالجة الفنية ؛ فمادة الرواية ليست بدائية أولية – كما في القصة والشعر – بل هي مادة مصنعة ، وسبق لها أن استعملت في خطابات تعبيرية أدبية ، (.....) فالرواية لا تستخدم الموسيقا والأشكال أو الهيئات كما يفعل الشعر بل تستخدم الخطاب الشعري نفسه ، ولا تستخدم مادة كل من القصة القصيرة، والمقالة والخبر والغناء ... ، بل تستخدم كل هذه الخطابات ، وتجمع بينها في إطار عام يحتوي على قدر من التنافر بقدر ما يحتوي على مقدار مماثل من التجانس " (٣) . وهذا التداخل عمل على تهجين الرواية وتركيبها ، فالرواية تتناول الحياة برمتها لشخص واحد أو لعدة أشخاص، وتجعل هذه الحياة إطاراً لها (٤) .

إن الشيء الوحيد الذي يميز أي فن هو بنيته ، وخاصة العناصر المكونة لهذه البنية ، ثم طريقة المعالجة الفنية لهذه العناصر ، ومدى الاختلاف الذي يلحق النوع الأدبي عندما تدخله أنواع أخرى .

---

(١) د. عبد الرحيم الكردي " البنية السردية للقصة القصيرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، ص ١٠٦ .

(٢) انظر باختين والخطاب الروائي " ت. محمد برادة ، دار الفكر ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ٨٨ – ٨٩ .

(٣) د. عبد الرحيم الكردي : " البنية السردية للقصة القصيرة " ص ١٠٩ .

(٤) نفسه .

الفصل الأول

" الاتجاهـــــات الأدبيــــــــة "

تنبع أدبية الخطاب من تغلب الوظيفة الفنية فيه على بقية الوظائف التواصلية في اللغة ، ويختلف هذا الخطاب ذاته بين الشعر والنثر ، إذ يكثر في الشعر المجاز والاستعارة ، في حـــين تكثر في النثر الكتابية [1] ويحدد عبد السلام الخطاب الأدبي بأنه " رسالة تركبت في ذاتها ولذاتها ، ومعناه أن الكلام الإنشائي يقوم ببنيته اللغوية رقيباً على نفسه إذ ليس منطقـــه ولا مرماه أن نصف صورة من العالم الواقعي أو التجربة المعيشة فعلاً " [2] ويختلف هذا الخطاب الأدبي من حيث تركيز التعبير فيه على الذات أو المجموعة ، فعندما تكون الذات هي المصدر يصبح الخطاب رومانتيكياً وعندما تكون المجموعة مركز اهتمام المحلل يكون الخطاب الأدبي واقعياً . وإذا كان التصوير موحياً غير مباشر كان هذا الخطاب من النوع الرمزي ، أمـــا إذا ترك القارئ محتاراً بين الحقيقة والوهم ، فيكون الخطاب عجائبياً [3]فهل جـّـرب الروائيـــون السعوديون جميع هذه الخطابات ، وإذا كانوا جربوها فكيف تعاملوا معها في السرد ؟ .

إن أهمية استشفاف خصائص الخطاب الأدبي الحديث في الروايات السعودية تفـــرض ذاتها ، خاصة وقد تعددت الاتجاهات الأدبية بدءاً من الكلاسيكية ثم الرومانتكية والرمزيـــة والواقعية والعجائبية ... الخ . على افتراض أنه كان لهذه الاتجاهات أو المدارس الأدبية أثر في إنتاج الأديب السعودي ، وإن كان كذلك فأي اتجاه منها حظي بالاهتمام الأكبر ؟ .

وقبل البحث في اتجاهات الخطاب في الرواية السعودية لابد من إعطاء فكرة موجزة عن المنبع العلمي لهذه الاتجاهات الأدبية وخاصة الرومانتيكية والواقعية والتاريخيـــة ؛ لأن هـــذا الثلاثي هو الذي انصبت عليه توجهات الساردين للرواية السعودية في مخاطبة المسرود لــــه، وخاصة الاتجاه الواقعي الذي عرفته الروايات والقصص السعودية ؛ وإن كان هذا التوظيف ليس بمعناه المقنن عند الغرب بالمعنى الاصطلاحي للمذهب Realism لكنه على كـــل حـــال كان موجوداً وخاصة في روايات المرحلة الأولى والثانية ، أما الروايات التي جـــاءت بعـــد مرحلة التسعينات ، فكان واضحاً تأثرها بالواقعية وأصبحت أكثر جرأة في تـــبني المرجـــع الأسطوري إطاراً لأحداثها ، كما سيرد في مبحث الاتجاه التاريخي ، وقبل التطـــرق لهـــذه الروايات قد يحسن بالباحثة أن تعرض أولاً الاتجاهات الأدبية .

---

(١) أحمد السماوي " فن السرد ..." : ص ٣٥ .

(٢) عبد السلام المسدي : " النقد والحداثة " ص ٣٩ .

(٣) أحمد السماوي : " فن السرد ..." ، ص ٣٠٥ .

المبحث الأول

الاتجاه الرومانتيكي

الرومانتيكية هي تعريب للمصطلح الإنجليزي Romanticism الذي يشير إلى هـــذا المذهب في الأدب ، ويعـــود في أصـــله إلى مـــادة Romance رومـــانس ، ورومانتيـــك Romantic . وهي صفة تدل على ما ينسب إلى قصص المخاطرات أو ما يثير في الـــنفس خصائصها وما يتصل بها [1] ، وكانت تدل على الإنسان الحالم ذي المزاج الشعري المنطوي على نفسه[2].

وتشير كلمة (رومانتيك) قبل كل شيء إلى الاستجابة العاطفية التي يثيرها المـــشهد ، وكان هذا في الواقع معناها الرئيس في ١٧٩٨ حسبما يذكر معجم الأكاديمية الفرنـــسية : (تقال عادة عن أماكن ومشاهد طبيعية تعيد إلى الخيال أوصافاً في الأشعار والروايات)[3].

وقبل أواسط القرن التاسع عشر حلت محل الرومانسية الواقعية كصيغة سائدة ، لكنها لم تنقرض أفكارها وأساليبها ، ثم نشطت الرومانسية من جديد أواخر القرن التاسع عشر ، وأصبح اصطلاح الرومانسية المحدثة يستعمل أحياناً ، وفي الأسلوب تعد الرمزيـــة تطـــويراً للرومانسية [4] .

فالرومانتيكية ظهرت في بواكير القرن التاسع عشر بعد انقراض الكلاسيكية التي كانت تعني انتظام العقل ومحدودية الخيال ، بعكس الاتجاه الرومانسي الذي ظهر بعدها بمعنى الخيال اللامحدود المتوهم رؤيته من خلال مسار الطبيعة ذاتها ؛ لأنهم ينادون بالعودة لمنابع الطبيعة .

وتأتي الرومانتيكية بمعنى الإبداعية ، إلى جانب مرادفها العاطفي الوجـــداني في مقابـــل الكلاسيكية (التقليدية) ، وهي حالة نفسية أهم خصائصها زيادة الحساسية وعدم القناعة بما عليه العقل والحكمة ، ويندرج تحت هذا المعنى أزمات الإرادة والقلق والإفراط في الاهتمام بالذات ، وحدة الانفعالات ، والرغبة في الهروب من الواقع /الحاضر .

---

(١) غنيمي هلال : " الرومانتيكية " ص ٥

(٢) السابق : ص . ٦

(٣) " موسوعة المصطلح النقدي (١) " ، ت : د. عبد الواحد اللؤلؤة . مع المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط ٢ ، ١٩٨٣ ، ص ١٧٧ ، ١٧٨ .

(٤) السابق : ص ٢٥٤ – ٢٥٦ .

والرومانتيكية ثلاثة مذاهب متشابهة في بلاد مختلفة : يراد بها أولاً مدرسة الكتاب الألمان في أواخر القرن الثامن عشر بقيادة فردريك شليجل ؛ وتتميز بالثورة على المبادئ الأرسطوطالية الموروثة ، واستبدال الوجدان والانفعالات الشخصية بها ، واعتبار الرواية النثرية أهم نوع أدبي يعبر عن عصر هذه المدرسة تعبير الملحمة عن العصر الكلاسيكي . ويقصد بها ثانياً مدرسة الشعر والنقد التي ظهرت في العقد الأخير من القرن ١٨ بإنجلترا تحت قيادة كولريدج و وردزويرث ، والتي ثارت كذلك على الأوضاع الأرسطوطالية الشائعة في الأدب الانجليزي في سبيل تحرير الشعر من القوافي الجامدة والإفراط في استعمال المحسنات البلاغية ، وجعل الأدب أداة للتعبير عن نفسية الكاتب تعبيراً صادقاً ، والاهتمام بالطبيعة الخارجية في الوصف الشعري . أما المدرسة الثالثة فقد ازدهرت في فرنسا بين ١٨٢٠ ، و ١٨٥٠ ، وأهم خصائصها شدة العناية بـ " الأنا " والتعبير عن الشعور بالوحدة والحزن الناشئ عن القلق بالهروب من الواقع في نزعة حماسية. وللرومانتيكية معنى متداول عام وهو تغليب الحساسية المرهفة والتشكك في الحكمة والعقلانية ، كما أن لها معنى مستهجناً هو الشذوذ وثورة الخيال والعاطفية المفرطة [1] .

(١) انظر : مجدي وهبة ؛ كامل المهندس : " معجم المصطلحات في اللغة والأدب ، ص ١٨٩ .

الاتجاه العاطفي (الرومانتيكي) في الرواية السعودية

تدين الرومانتيكية في نشأتها إلى تأزم المشكلة الفردية في ظل الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية لأوربا الغربية ، إلا أنها بما تمخضت عنه من مبادئ جمالية أساسية أصبحت ذات صبغة عالمية شاملة ، وهي بذلك تختلف جذرياً عن الكلاسيكية التي فقدت بمرورها مسوغات وجودها وأصبحت غير قابلة للاستزراع في تربة أخرى [١] .

فالكلاسيكية تفترض وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها ، ويهمها فقط الإنسان الأخلاقي الذي لم يكن يواجه في الكلاسيكية غير الله ، وقد يبدو لدى بعض النقاد أن الفروق ليست بمثل هذا الوضوح بين الكلاسيكية بمدلولها الفرنسي والألماني ، والواقعية ، فكلاهما يبتغيان الموضوعية والنموذجية - بمعنى ما — وهي في الحقيقة — الكلاسيكية — ذات نزعة تعليمية ، بيد أن الواقعية ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعي وليس نموذجاً إنسانياً عالمياً [٢] .

وإذا بحثنا عن بقايا الكلاسيكية (التقليدية) في الرواية السعودية فإننا سنجدها قبل صدور أول رواية فنية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ، مثل رواية " التوءمان " للأنصاري ، و "فكرة" لأحمد السباعي ، أي في المرحلة الأولى للرواية السعودية ، وهي ما تسمى تجاوزاً بروايات المرحلة التعليمية أو الروايات الإصلاحية .

أما الأعمال التي ظهرت فيها سمات التوجه الرومانتيكي فإن ذلك يشمل عدداً قليلاً من الروايات ، وآخر من القصص القصيرة ، وخاصة مع بدايات المرأة السعودية في كتابة الرواية مثل روايات سميرة خاشقجي ، ورواية " غداً سيكون الخميس " لهدى الرشيد ، ورواية "البراءة المفقودة " لهند باغفار ورواية : " غداً أنسى " لأمل شطا ، ورواية " عفواً يا آدم " لصفية عنبر ، بالإضافة إلى روايات نادرة اتجهت هذا الاتجاه العاطفي ، وخاصة في مرحلة التسعينيات مثل روايات قماشة العليان وبعض روايات عصام خوقير ، ورواية " الغصن اليتيم " لناصر الجاسم ، وسنأخذ مثالين لهذا التوجه بالتفصيل ، وهما رواية " بريق عينيك " لسميرة خاشقجي ، ورواية " غداً أنسى " لأمل شطا . وتدور أحداث رواية " **بريق عينيك** " في إطار رومانتيكي موضوعه الرئيسي الحب الذي يجمع بين البطلة شروق وشخصيتين

(١) انظر : د . صلاح فضل : " منهج الواقعية في الإبداع الأدبي " ، ص : ٥ .

(٢) انظر : السابق ، ص : ١٨٦ .

رئيسيتين تتنازعان قلبها بدءاً بالعشيق الأسباني كارملو ، ثم الحبيب الغادر وليد ، وانتهاء بالحبيب الأول كارملو الذي أصبح يدعى حازم بعد مصادمات عجيبة مرت به ، أولها تعرّف البطلة عليه أثناء استراحة الطائرة في إسبانيا ، وبحكم عملها مضيفة وإجادتها اللغة الانجليزية والفرنسية ؛ تتطور العلاقة بينها وبين هذا الشاب الإسباني في (كالب) إحدى المدن الأسبانية أثناء تبادله مشاعر الحب التي تكتشفها البطلة من بريق عينيه ، لينساق هو أيضاً وراء بريق عينيها ، ثم تختفي هذه العلاقة بمجرد عودتها إلى موطنها " لبنان " . ثم تذهب شروق في رحلة إلى " روما " وعلى متن هذه الرحلة تتعرف على كابتن الطائرة وليد وتبدأ علاقة الانجذاب المتبادل بينهما؛ لتكتشف – فيما بعد – أنه متزوج من ابنة عمته راجية ولديه منها ولدان ، ومع ذلك لا تغيّر قرارها في الزواج منه استجابة لعواطفها الرومانسية . وعندما تفاجأ باهتمامه بأولاده وزوجته السابقة تهدأ جذوة الحب المشتعلة بينهما ، فتقرر شروق العودة إلى عملها مضيفة في الطيران بعد أن حرمها زوجها وليد منها عدة شهور ، رغبة في تملكها حسب تحليل الساردة. ويحسم علاقة شروق بزوجها (وليد) إجهاضها للجنين إثر حادث سيارة ، فتقطع كل ما يمت بها من صلة بـ وليد . وأثناء إحدى الرحلات الجوية تُفاجأ شروق بوجود حبيبها الأول كارملو على متنها ، لتكتمل سلسلة المصادفات باكتشاف هذا الحبيب أصوله العربية ؛ فهو من أب لبناني اتصل بأمه الإسبانية في إحدى زياراته لمدريد ، فيقرر كارملو الاستقرار في لبنان ، وتغيير اسمه إلى حازم لتحل الساردة بذلك عقدة الحدث ، وهي أزمة البطلة (شروق) المتمثلة في صعوبة ارتباط فتاة عربية برجل أجنبي طبقاً للبنى الاجتماعية والدينية ، فتنفرج العقدة الرئيسية الثانية عندما تصر شروق على طلاقها من زوجها السابق ، فتتزوج بعد ذلك من عشيقها المهجّن (كارملو/حازم) .

ثم يعتقد المخاطب أن نهاية الرواية وقفت عند تلك السعادة التي تحققت للحبيبين ؛ لكن تحصل المفاجأة الأخيرة في أن الساردة هدفها الرئيسي إثارة انفعالات المسرود له ، كذلك فإن نهاية الرواية لابد أن تكون مأساوية لتحقق التوجه الرومانتيكي عند الكاتبة ، وهذه النهاية تكون بموت (كارملو/حازم) منبع الحب الحقيقي والشاعرية عند البطلة شروق. وتكتمل حدة المأساة بأن تختار الطبيعة (البحر) وسيلة لموته ، بعد أن كان وسيلة تعرف بعضهما على بعض ، وسبب إشعال جذوة الحب في قلبيهما ، وكأن هذا البحر الذي أعطاها أجمل اللحظات مع الحبيب ستعيدها مرة أخرى ليغرق شروق في التعاسة ؛ بعد أن

أغرقها في الأحلام والأماني السعيدة ، فأثناء رحلة السعادة التي يقوم بها كارملو/حازم يغرق في البحر وتغرق معه كل أحلام شروق بالسعادة .

أما الأحداث الثانوية ، فكانت في مجملها تدور حول فلسفة الحب عند الكاتبة ؛ تـأتي حديثاً استطرادياً على لسان شخصياتها ؛ حوارات طويلة تقطع تطور الحـدث الرئيـسي ، وكأن استمرار اشتعال عاطفة الحب بين جنسين هي الشغل الشاغل لمجتمـع شخـصيات المؤلفة، سواء أكانوا رجالاً أم نساء ، قد يكون الحدث الثانوي وصفاً لهذه العلاقة بـضرب أمثلة من مجتمع الرواية الثانوي ، أي من خلال الشخصيات الثانويـة ، فتـضمن الروايـة حكايات ثانوية ، مثل حكاية الحب بين هشام و مها صديقة البطلة شروق وزميلتـهما في العمل مضيفة في الطيران ، وتنتهي هذه العلاقة أيضاً بنهاية مأساوية وهي موت مها أثنـاء سقوط الطائرة بها. ويدعم اتجاه سميرة خاشقجي للرومانتيكية أبيات رومانسية تضمنها مـع بداية كل مشهد مثل : "

غرة الصبح لوّحتْ في ضلـوعي ثم شبّت إهابـة في ربيعـي
لا ضياعاً ، بريق عينيـه ، مأوى يا دروبي ، ومحبس يا دموعـي " [(١)]

من هنا يتحقق الشعور الرومانسي للبطلة بتعرفها على الشاب الإسباني " كارلو " تنشد في عينيه السعادة وتحقيق أحلامها . ويشطح بها الخيال إلى إحساسها ببريق خـاص لهـاتين العينين مما يجعل البطلة تستشرف حياة رومانسية في كنف هذا الفارس الإسباني. وهذا مـا ذهب إليه الرومانتيكيون " في اعتقادهم أن العاطفة الصادقة في الحب هـي الـسعادة ، ولا سبيل إلى نشدان هذه السعادة في الاختلاط بالناس ، بل في الخلوة الهنيئة مع الحبيب "[(٢)].

تقول الساردة واصفة مشاعر (البطلة/شروق) تجاه العشيق الإسباني في أول لقاء لهما ، وكأنها تصف الحب من أول نظرة عند الرومانتيكيين : " وقفـت تنظـر في إعجـاب إلى الصخرة الكبيرة ، التي يسمونها " أفاش " ارتفاعها حوالي ٣٠٠ قدم . وبينما كانت تجيل الطرف بهذه البقعة .. اقترب منها شاب وهمس لها ببعض الكلمات بلغتـه الإسـبانية .. لم نفهم شروق ما قاله وإنما نظرت إليه ، وجمدت عيناها لحظة .. وارتبكت ثم عادت ورفعت أهدابها إليه واختلطت نظراتها بنظراته ... ولم تستطع أن تحول نظرها عن عينيه اللتين انبعث منهما بريق حاد ...

---

(١) سميرة خاشقجي " بريق عينيك " ١٩٧٩م ، منشورات زهير بعلبكي ، ص ١٥٩ .

(٢) د. محمد غنيمي هلال ." الرومانتيكية " ، ص ١٨٦ .

وشعرت بشيء يجذبها للتطلع إلى عينيه ... شـيء كالمغنـاطيس "[1]. " ولا يختلـي الرومانتيكيون بالطبيعة ليفكروا ويستخلصوا الحجج أو يحلو مشكلات ، كـلا ! ولكـن ليحلموا ويستسلموا لمشاعرهم " [2].فالهروب إلى الطبيعة وتأملها يبعث الخيال اللامحـدود عبر مسارها ، ويحرك مشاعر البطلة نحو استنطاق ذكريات الحب عبر وسائل تكتبها إغراقـاً في المثول لهذه العاطفة ؛ " لم يزل الطير الصغير ينعم بهدأة الليل .. والشجر الباسق بفروعه ، يساير الريح ، وبأوراقه يحف مع النسيم ، كل خلد إلى السكينة والاطمئنان ، ومع ذلك فقد آثرت شروق أن تحيا مع سكون الليل من أن تعيش جلبة النهار ...

فلم تنم ووقفت في نشوة الحب بقوامها الممشوق تتنشق النسيم العليل في الشرفة المطلة على البحر ... بحر اللقاء والذكرى ، فيتماثل طيف حازم أمامها وتصدح كلماته متناهية إلى مسامعها من بعيد إلى قريب .. فيرتد الصدى من شغاف قلبها ، وتخاف أن تفلـت مـن ذاكرتها ومضة عبرت ، فترى أن تخلد دقائق ذلك اللقاء وذراته على الأسطر ، كما خلدتـه في نفسها فتمسك القلم بين أناملها الرقيقة وتسرح في الخيال.

وأطلت العينان البراقتان ... فطفرت دمعة حنون من عينيها .. وأخذت تكتب ما يمور به الصدر .

" حازم ...

" يا حبيبي أنت فوق الخيال .. ، والواقع ، فوق النهى ... وفوق الحـدود ... " [3]
وعندما خطر للساردة جذب فارسها إلى موطنها وصفت له أولاً الطبيعة وجمالها ، وكـأن هذه الطبيعة المتحكم الأول في علاقتهما ، فإما أن تكون سبباً في سعادتهما أو تعاستهما ، بل يصبح التأثير أكبر وأخطر عندما يتعرفان على جمال البحر ، وتـشارك "شـروق " الفـتى الإسباني الصيد في أمواجه في أول لقاء لهما ؛ ليكون أحد أماكن سعادتهما يصبح في آخـر هذه الرواية مصدر تعاستهما ، عندما تهيج الريح وتجرف السفينة ومعها فارس أحلام البطلة، لتعيش بعد ذلك حياة العزلة مع ذكريات الحبيب الراحل ، وتكون عينا ابنها وبريقهما الذي يشبه بريق عيني والده المعين لهما فما تبقى من حياة خالية من الرومانسية .

---

(١) سميرة خاشقجي " بريق عينيك " ، ص ٣٠ ، ٣١.

(٢) د. محمد غنيمي هلال : " الرومانتيكية " ، ص ١٧٨ .

(٣) سميرة خاشقجي " بريق عينيك " ، ص ١٩٩ ، ١٩٧ .

وتأتي بعد سميرة خاشقجي روائيات سرن على المنوال نفسه من حيث التوجه والتوظيف الفني للشخصيات (١) حتى نصل إلى عام ١٩٨٠م .

فنفاجأ برواية " **غداً أنسى** " لأمل شطا باختلافها عما سبقها من روايات نسائية ، سواء من حيث السلامة في الأسلوب ، أو من حيث القدرة على توظيف التقنية الخاصة ببنية الرواية. وهي بذلك تشبة روايات الرواد السعوديين للرواية الفنية وهم حامد دمنهوري وإبراهيم الناصر ، مع أن هذا النضج الفني جاء متأخراً عند المرأة السعودية ، إذ يفصل بين ظهور أول رواية فنية سعودية وهي " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري (١٩٥٨) ، وأول رواية فنية للمرأة السعودية – فيما أعتقد – وهي رواية " غداً أنسى " لأمل شطا (١٩٨٠م) ما يقارب (٢٢) عاماً ، والفرق الواضح بينهما هو نوعية الخطاب الأدبي أو الاتجاه الفني ، فالرواية الأولى للرجل السعودي " ثمن التضحية " يغلب عليها الخطاب الواقعي مع وجود النزعة الرومانتيكية بوضوح ، أما الرواية الأولى للمرأة السعودية ، فيغلب عليها الخطاب الرومانتيكي مع وجود النزعة الواقعية . فمن افتتاحية العنوان يلحظ المتفحص له سمات النزعة الرومانتيكية من قبل أن يلج متن الرواية فـ " لا يقر خيال الرومانتيكي على قرار. فهو متجاوز حاضره إلى مستقبل زمني آجل .. " [(١)] فالزمن النفسي يلعب دوراً كبيراً في شخصيات هذا الاتجاه الرومانتيكي ، لأنها تحاول الهرب من زمنها الحاضر عندما تواجه مشكلة ، وتلجأ إلى الخيال اللامحدود ؛ إما بالعودة إلى الماضي أو استشراف المستقبل؛ فالماضي هو مصدر انفعالات الشخصية الرومانتيكية ، وعندما تهرب منه فهي – في الحقيقة السردية – تعود إليه في كل مرة تعتقد أنها تبتعد عنه . فمن مطلع الرواية تظهر شخصية بائسة تشعر أنها قادمة من مجتمع فكتور هوجو " البؤساء " ، بالرغم من أن هذا الوصف المأساوي جاء في بادئ الأمر عن طريق غير مباشر ، أي ليس من الساردة نفسها ، وإنما عن طريق تقنية الحوار: " – هناك امرأة بالباب تريد الدخول لمقابلتك يا سيدتي .

–وما الغريب في الأمر ... هل هي المرة الأولى؟ دعيها تدخل

– أمرك يا سيدتي ... ولكن مظهرها غريب ، ظننتها في بادئ الأمر ، جاءت تطلب إحساناً ، ولكنها أصرت على مقابلة مديرة المدرسة ، وتدّعى أنها أم لإحدى الطالبات ولكنني... " [(٢)] .

---

(١) أ . محمد هلال : " الرومانتيكية " ، ص ٨٧ .

(٢) د. أمل محمد شطا : " غداً أنسى " ، الكتاب العربي السعودي ، ط١ ، ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠م ، ص ٢١ .

والحوار من التقنيات التي تجعل المخاطب ينفعل مع الشخصيات ويتخيل أنه يعيش حاضرها في الواقع ؛ لأن زمن الحكي وزمن الخطاب يتساويان عند استخدام هذه التقنية ، وعندما تفتتح الكاتبة روايتها باستخدام الحوار ، فينبغي ذلك أولاً إثارة عواطف المتلقي وجذب اهتمامه وفضوله لسماع ما يدور بين الشخصيات . وهذه العناية موجودة عند الرومانتيكيين بشكل عام ؛ لأنهم يحرصون على إذكاء العواطف ، وإثارة حماسة المخاطبين.

وتختار الساردة بطلتها من البيئة الريفية ، لتؤكد على هذه النزعة الرومانتيكية ، ولعل " حب الطبيعة هو الذي جعل بعض الرومانتيكيين يشيدون بالريف وأهله ، ويختارون أبطالهم من بين الفلاحين الذين كانوا في الأدب الكلاسيكي محقورين ، لا يتحدث عادة إليهم ولا عنهم "(١) .

ومن باب المصادفة التي تعودنا عليها في هذا النوع من الروايات الرومانتيكية تعرف البطلة الحارسة على موقع مدرسة ابنتها ، وتجثو باكية عند أقدام المديرة لتمكنها من رؤية ابنتها التي لم ترها منذ خمسة عشرة عاماً ، وفي اليوم التالي تسنح لهذه البطلة الجاوية فرصة مقابلة ابنتها ثم تحاول كسب عطف المتلقي بفعل آخر غير الجثو عند أقدام المديرة وهو وقوعها مغمى عليها وكي تصدق ابنتها أنها والدتها ، ثم لا تلبث إلا أن صدقتها بسبب وجه الشبه وانفعالها الذي أدى دوره أيضاً في كسب عطف المسرود له ؛ لينصت إلى هذه الأم بقلب منفطر . ثم تبدأ هذه الأم بسرد حكايتها انطلاقاً من الحاضر وعودة إلى الماضي ، لتسترجع أحزانها وقسوة الأيام عليها . وهذا ما دأب عليه الرومانتيكيون في استنطاق أرواحهم والعودة إلى ماضيهم المؤثر ، وخاصة فيما يتعلق بعاطفة الحب ، فوالد هذه الأم الجاوية أحب امرأة هندية تدعى برفين ودفع لها مهراً إحدى سفنه ، ثم أنجب منها هذه (الأم/البطلة) لنكشف أن اسمها " فاطمة " أما المتعارف عليه في مناداتها فهو تيما ، وتعيش هذه الطفلة في عذاب وفقر مدقع بعد أن خدع ألنتو والدها ، وقد كان بمثابة ساعده الأيمن، فاستولى على المقهى ومنزل والد تيما بعد إدمانه الخمر ، بسبب ألنتو الذي أوهمه في البدء أن هذا الخمر ليس إلا مخدراً للألم الذي أصابه إثر حادث الحصان ، وهو ما كان مدبّراً في الأصل من صديقه ألنتو ، لينتقم من والدة تيما بعد رفضها ميله إليها .

ثم تتوالى الأحزان على تيما بموت أمها أولاً وهي مازالت طفلة ، ثم عملها في مقهى ألنتو لتعول جدها ، وتسدد شيئاً من دين والدها. ثم تكبر ليكبر مصابها بزواجها من الرجل

(١) د. محمد هلال : " الرومانتيكية " ، ص ١٧٢ .

المكي السيد عبد المجيد الذي يكتفي بالعيش معها فترة إقامته في إندونسيا ، وعندما قرر العودة إلى بلاده انتزع منها ابنته ذات الثلاثة الأعوام. ثم تقرر تيما بعد هذا الحادث العمل سنوات حتى تذهب لرؤية ابنتها، ثم تتذكر جدها التي يثنيها حبهالها عن رؤية فلذة كبدها خاصة بعد وفاة والدها الذي تكفل بوعد منه بالاعتناء بجدها ، وتبقى تيما مع جدها حتى تواريها التراب بيديها بعد أن وعدت جدها وهي تلفظ أنفاسها بأن لا تشبّع جنازها ، لأن المصادفة شاءت أن يوافق موها موعد رحلة (تيما/البطلة) إلى مكة ، وينتهي الزمن المسترجع من الماضي عند هذه اللحظة .

ولا يمثل الزمن الحاضر سوى فواصل بين بعض المشاهد ، أو تلميحات سريعة باستثناء الحدث الثانوي المتعلق بشخصية المديرة نوال ، ومع ذلك فهو أيضاً لم يكن يخلو من الاسترجاعات الماضية التي تعلل الأحاسيس المرهفة لهذه الشخصية ، ومحاولة الهروب إلى العزلة. تقول الساردة " كانت تقف إلى نافذة بجوار مكتبها ، تحملق باهتمام إلى مترل متهدم مهجور. لم يكن هناك شيء يستحق النظر إليه على الإطلاق ، لم يكن هناك سوى أكوام من القمامة والحجارة والأخشاب ، ولكنها بدت من شدة اهتمامها وكأنها باحثة تتطلع من خلال المجهر ، أو أنها تراقب فيلماً سينمائياً مثيراً ، ولكن من يعرف الحقيقة يعجب لها ! كانت لا تمل من وقفتها كلما سنحت لها الفرصة تراقب الفئران المتناثرة هنا وهناك ، تعدها وتحصيها ، وتلاحظ حركاها وجحورها. وبين حين وآخر كانت ترمي إليها بقطع صغيرة من الجبن ، تتكاثر عليها الفئران " (١) وعندما تجد الشخصية الرومانتيكية من يحبها فإنها تتغير مع كل خفقة من خفقات قلبها ، فشخصية نوال التي بدت قاسية أو جامدة كجمود الأشياء التي تلجأ إليها في عزلتها ، تصبح لينة وشاعرية مثل جمال وشاعرية فارس أحلامها : " وماذا حدث يا نوال ... وكيف تغيرت وتغيرت حياتك إلى هذه الدرجة ، أكل هذا من أجله ... ؟! .

وأخرجت صورة صغيرة من حقيبة يدها ، وابتسمت في رقة وهي تنظر إليها ، وأخذت تتأملها في حب.

يا لهذا الحبيب ... هدية السماء .... أرسله الله إلى لينقذني ويبعث الحياة من جديد في صحراء نفسي القاحلة .

---

(١) د. أمل شطا : " غداً أنسى " ، ص ٢١ .

سنون طويلة مضت ، كانت تعيش خلالها كتمثال جامد لا حياة فيه ... "[1] وقد استطاعت الكاتبة أن تجعل المسرود مشدوداً لخطابها السردي في هذه الرواية ، بالرغم من الانتقادات الموجهة إليها في المبالغة بوصف البيئة الجاوية ، والإجحاف في وصف البيئة المكاوية ، لكن غلبة هذا الاتجاه الرومانتيكي قد يغفر للساردة ولَعَها واهتمامها بتفاصيل البيئة الأجنبية ، فالهروب إلى الطبيعة بين الحين والآخر ، وهو ماتهيئه جزيرة جاوة للساردة ، وسهولة التقاء الجنسين يعد بيئة خصبة لتبني هذا الاتجاه الرومانتيكي ، وإن كان عن غير قصد من الكاتبة ، إلا أنه يكشف تأثرها بما كان سائداً في الساحة العربية آنذاك ، وخاصة في كتابات المنفلوطي والرافعي ، ولا ينفي ذلك وجود نزعة واقعية في هذه الرواية والتي كانت بداية لتبني الكاتبة هذا الاتجاه في جميع ما جاء من روايات بعدها [1] . وتتجسد الواقعية في تسجيل الساردة ما ترى أنه حصل فعلاً،كما تقول المؤلفة في مقدمة روايتها: "إن هذه الصفحات تضم بعضاً من نفسي ، وبعضاً من مشاعري وأحاسيسي ؛ فوالله ما كتبتها طمعاً في نصر أدبي أو كسب مادي ،وإنما أردت بهذه السطور أن أنفس عما يجيش بداخلي، وأن أتحدث عن شخصيات أصبحت عزيزة وقريبة إلى نفسي لطول معايشتي لها ، لدرجة أنني كدت أشك أنها رواية حقيقية وأنني أعرف أبطالها،وأنهم يعيشون بيننا بالفعل"[2].

وقد كان الرومانتيكي يصف ما يراه من حوله " ويرسم صورة للمجتمع من حوله الذي يعيش فيه ، ويعبر عن شعور هذا المجتمع وماله. وبهذا الاتجاه مهد الرومانتيكيون للواقعية فيما بعد [3] .

وعند إجراء موازنة سريعة بين رواية " غداً أنسى " والرواية السابقة " بريق عينيك " مع الأخذ في الاعتبار الفارق الزمني بينهما ، فإنه يتراءى لنا أن أوجه الشبه بينهما ترتكز في تصوير الطبيعة والهروب إليها مع مخاطبتها ، عدا استخدام اللغة الانفعالية التي تصل أحياناً إلى الخطابية التي يضيق بها الواقعي ذرعاً ، وإن كان ذلك أظهر في روايات سميرة خاشقجي.

أما أوجه الاختلاف ، فأبرزها أن روايات سميرة خاشقجي وخاصة " بريق عينيك " تجعل الرومانتيكية إطارا لجميع أحداثها ، أما رواية " غداً أنسى " لأمل شطا ، فتجمع إلى جانب هذا الاتجاه النزعة الواقعية ، وخاصة الواقعية التسجيلية .

---

(١) السابق : ص ١٢٢ ، ١٢٣ .

(٢) السابق : ص ٧

(٣) د. محمد هلال : " الرومانتيكية " ، ص ٢٠٢ .

ومن الاختلافات في التوظيف الرومانتيكي أيضاً أن روايات سميرة خاشقي تركز على عاطفة الحب بين الجنسين ، أما الثانية " غداً أنسى " فتتنوع في مصادر هذه العاطفة ومظاهرها ، فهي مرة بين جنسين ، ومرة بين الأم وابنتها وهي العاطفة الرئيسة عند الساردة، ومرة أخرى بين الجدة والحفيدة ومرة بين الأب وابنته ، في صور الشفقة والرحمة والعطف.

كما أن روايات سميرة خاشقجي تشبه إلى حد كبير " فيلماً سينمائياً" أي أن حدود البنية الروائية غير واضحة ، وخاصة البناء الهرمي واعتمادها الكبير على مفاجآت غير مسوغة.

ومع ذلك فلابد أن يضع المتلقي في الاعتبار الزمن الذي يفصل بين رواية " بريق عينيك" ، ورواية " غداً أنسى " وهو ما يقارب عشرين عاماً .

وقد جاءت رواية " غداً أنسى " متماسكة البنية وتضم خطابات متنوعة ما بين رومانتيكي واجتماعي ينطلق من الواقع ، ويهتم بالتفاصيل الدقيقة ، وإن كان مما أخذ عليها اهتمامها بما لا يخدم الأحداث الرئيسية في الرواية وهي كثرة الأسماء الإندونسية بغض النظر عن أهميتها [1] ؛ حتى الشخصيات المسطحة تضع لها الساردة أسماء مثل " دنكهو – برفين ..... إلخ " وقد يرجع ذلك إلى رغبة الكاتبة في تسجيل الواقع الذي اعتقدت أنه لا يتم إلا بتسجيل كل الأسماء التي مرت بالبطلة ولو مروراً عابراً وبالمقابل لم تعط الكاتبة البيئة المكية هذا الاهتمام .

ومع ذلك فإن هذه الرواية " غداً أنسى " تدل على نضج فني مبكر عند كاتبتها وإن جاء متأخراً عن أول رواية فنية للرجل " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ١٩٥٨م ، وكانت المسافة بينهما طويلة تمتد إلى ما يقارب عشرين عاماً ، وهذه المدة نفسها تساوي تقريباً الزمن الذي يفصل بين الإرهاصات الأولى للرواية السعودية المتمثلة في " التوءمان " لعبد القدوس الأنصاري ١٩٣٠م وأول رواية سعودية فنية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ١٩٥٩م .

وبذلك ساد الاتجاه الرومانتيكي في بواكير الإنتاج النسوي ، وخاصة روايات سميرة خاشقجي التي صنعت أحداثها وشخصياتها تحت السيطرة الكاملة لهذا الاتجاه ؛ حتى سميت رائدة الرواية العاطفية . ثم جاءت رواية " غداً أنسى " تصطبغ بالرومانتيكية باهتمامها بالمرأة

---

(١) من هؤلاء النقاد الذين أخذوا على الكاتبة هذا المأخذ د. محمد الشنطي في كتابه " فن الرواية " .

القادمة من الريف ؛ وهذه الشخصية الرومانتيكية التي تعاني أقسى أنواع الألم العاطفي مما يثير انفعال المسرود له ، ويجعله مشدوداً وباكياً في اللحظة نفسها آلام هذه الشخصية " تيما " التي تذكرنا بآلام فرتر الرومانتيكية . لكن رومانتيكية " غداً أنسى " لم تسيطر سيطرة كلية على شخصياتها وأحداثها ، كما هو الحال في البدايات الأولى للمرأة في كتابة الرواية عند سميرة خاشقجي ومن جاء بعدها ، وإنما تطل الواقعية التسجيلية بين الحين والآخر لتهيئ الروائية نفسها لتبني الاتجاه الواقعي فيما بعد في كل ما ألفته من روايات تالية [١] ، ولا يعني ذلك التطور في الاتجاه تطور الكاتب في أدواته الفنية ؛ فأمل شطا في رواياتها اللاحقة أقل جاذبية عند المتلقي ، مما يعني – فيما أظن – أنها أقدر على الكتابة بقلم رومانتيكي ، وقد يرجع السبب إلى مقدرتها على استشفاف شخصية المرأة والبراعة في نقل أحاسيسها العاطفية للمتلقي ، وإن كان من الممكن أن يتحقق ذلك تحت سيطرة الاتجاه الواقعي ، إلا أن الرومانتيكيين كانوا أبرع في مخاطبة القلوب .

ولا يعني ما ذُكِر سابقاً أن الرجل السعودي لم يستطع تبني هذا الاتجاه في رواياته ، وإنما ظهر ذلك بصورة أقل في حين كانت الغلبة فيها للاتجاه الواقعي ؛ باستثناء بعض الأعمال الأدبية ، مثل بعض قصص عصام خوقير ، وأبرزها رواية " السنيورة " بالإضافة إلى رواية " الغصن اليتيم" لناصر الجاسم.

" وبينما نجد الرومانتيكيين في حماستهم من أجل الصبغة المحلية ، والموضوعات المثيرة اجتماعياً ، والقضاء على الأجناس الأدبية الكلاسيكية يبشرون بوجود الواقعيين ؛ يتولى هؤلاء امتصاص عناصر رومانتيكية لا يمكن إغفالها إلى الحد الذي نجد فيه أحدث وجوه الواقعية ، وهي الاشتراكية تضفي على البطل صبغة رومانتيكية مميزة ... "[٢] .

ولعل رواية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري هي أكثر الروايات الواقعية تبنياً للخطاب الرومانتيكي ، ومع ذلك فهي تصنّف – فيما أرى – تحت الاتجاه الواقعي كما سأبين في المبحث اللاحق – .

(١) انظر على سبيل المثال : رواية " لا عاش قلبي " و " رباط الولايا " .

(٢) د. صلاح فضل : " منهج الواقعية .. " ، ص ٢١ .

وقد يكون من الأسباب التي جعلت بعض النقاد يعتقدون أنها من الروايات الرومانتيكية وضوح هذه النزعة الرومانتيكية فيها ؛ حتى إن هؤلاء النقاد (١) وازن بينهما وبين رواية " زينب " لمحمد حسين هيكل وناقد آخر (٢) كما وازن بينهما وبين ثلاثية نجيب محفوظ .

والناقد الأول أحس برومانتيكيتها الطاغية فقربها إلى رومانتيكية زينب لهيكل ، والثاني لاحظ واقعيتها وتتابع الأجيال فيها فقربها إلى ثلاثية نجيب محفوظ.

وأنا بدوري أميل إلى الرأي الثاني ، أما الأسباب التي دعت د. منصور الحازمي إلى تشبيهها برواية زينب لهيكل ، فهي تبدو لي من وضوح الخطاب الرومانتيكي في الرواية؛ فمضمونها الرئيسي عاطفي ، عدا أنها صورة طبق الأصل من شخصية الكاتب (٣) فالرومانتيكي ذاتي بالضرورة ، ويمكن أن تتضح شخصية الأديب من خلال العمل نفسه (٤).

ويتجلى ذلك في : " وأطرقت مفكرة على استحياء : (الطائف سجن بارد ، ومن لي بالطائف؟ أنا هناك بعيداً عن الطائف ، وعن المدينة ، وعن جدة ، ولكن لا أعرف مصر التي يعيش فيها الآن ، يقولون عنها ، بلاد عظيمة : نهر النيل ، والحدائق ، والأزهر ، والجامعة ، هذا ما عرفته عن مصر ، ولم أتصور هذه المعالم على حقيقتها.

لقد تصورت اليوم فقط شيئاً واحداً عن مصر ، الشقة التي يسكنها مع زملائه ، إنها في حي الدقي قريباً من الجامعة ، وهو يصفها في خطابه بأنها في الطابق السادس؟ من إحدى العمارات الشاهقة ، ولم اختاروا الطابق السادس؟ إنه يبعث على الدوار و أحمد ضعيف البنية ، ويعاوده الدوار كثيراً. كما يطل هذا المسكن على حديقة كبيرة ، ربما تكون في اتساع الحرم ، يا له من منظر جميل أظنه سوف يذكرني بتلك المناظر . نعم . نعم سيذكرني حتماً ، إن قلبي يحدثني بذلك ، وقلبي لا يكذبني(٥) .

وبذلك تتجاوز وصف مناظر بيئتها إلى مناظر لم ترها ، وتطلق فيها العنان لخيالها ، " ويرجع هذا إلى نزعة عامة من نزعات الخيال الرومانتيكي ، هي الولوع بالفرار من الواقع ، والهجرة الروحية إلى بلاد يحلمون برؤية مناظرها "(٦) .

---

(١) د. منصور الحازمي " فن القصة في الأدب السعودي " .

(٢) د. محمد الشنطي " فن الرواية ... " ص ٦٨ .

(٣) حامد دمنهوري " ثمن التضحية " ص ٣٢ ، إذ يذكر الأستاذ عبد الله عبد الجبار فيها بأن الأديب متزوج من ابنة عمته ، وأن ألواناً من الصراع في قصته تمثل طرفاً أو أطرافاً من حياته .

(٤) انظر : موسوعة المصطلح النقدي " ، ص ١٦٧ ، ١٧٣ ، ١٧٧ ، ١٨٠١ .

(٥) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ، ص ١٧٨ . .

(٦) د. محمد هلال : " الرومانتيكية " ، ص ٢٠٢ ، .

ومن ملامح الرومانتيكية أيضاً التضحية بالفكر والثقافة من أجل الحب - فهـا هـي فاطمة صوت القلب تستشرف ما سيقوم به ابن عمها أحمد من تضحية في سبيلها : " سوف يرى الفتاة المثقفة المتعلمة ، الفتاة التي تشبع احتياجاته النفسية ، وترضي انطلاقـة الفكـر الجديد .

ولكن .. هل سيجد عندها العاطفة الدافقة؟ عاطفة ابنة العم ، حلم طفولته ، وإشعاعه الماضي في حياته ، هذه التي تمثل له ماضيه بكل ما فيه من ذكريات ، صغيرة وكبيرة ..."[1].

وعندما يعطي الكاتب المرأة هذه الأهمية في حياته السردية حتى تصبح عنواناً لروايتـه وثمناً لتضحيته ، فهو بذلك يسير مع التيار الرومانتيكي ، ولك أن تستمع إلى أحمد بطل هذه الرواية ، وهو ينازع نفسه بين صوت الفكر فايزة وصوت العاطفة فاطمة: " وفي الوقت ذاته لاحت له صورة فايزة من بين ضباب النسيان .

ذلك تاريخ طويل ، وهل يرضيه أن يستعرضه في هذه الليلة ؟ وعبر التاريخ في لمحـة ، وعاد يتساءل : (هل ضحيت حقاً ؟ ولماذا ؟ وما الثمن ؟).

" وقد أطل بريق السعادة من عينيها المعبرتين ، وأدرك الجواب في عينيها :

(إن تكن قد ضحيت .. فأنا ثمن التضحية) .

وهدأت نفسه ... وتلاشى السؤال ... ،، "[2] .

ويبقى مع ذلك الاتجاه الواقعي ، وخاصة الواقعية التسجيلية هي المسيطرة على هـذه الرواية للأسباب التي سترد في المبحث الآتي .

---

(١) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ، ص ١٨٤ ، ١٨٥

(٢) السابق ، ص ٣٨٠ ، ٣٨١ .

المبحث الثاني

الاتجـــاه الواقـــعي

يكثر الجدل حول الواقعية وأنواعها ، فهي من أكثر المصطلحات الأدبية شيوعاً لاتساع مدلولاتها وامتداد الفترة التي عاشت فيها ، والواقعية في أبسط مفاهيمها هي انعكاس لواقع المجتمع ، وتصوير أدق تفاصيله .

وتعني الواقعية في الفلسفة : " ذلك المذهب الذي يقرر وجود العالم الخارجي مستقلاً عن الفكر ، ويتمثل في فلسفة أرسطو وجميع الفلسفات التي تأثرت بها ، غير أن الواقعية قد يراد بها معنى معاكساً لهذا المعنى ، كما هي الحال في نظرية أفلاطون التي ترمي إلى أن العالم الخارجي إن هو إلا انعكاس للصورة الذهنية أو للمثل الأعلى ، وأن هذه الصورة أكثر واقعية منه " (١) وقد تسمى الواقعية في فلسفة أرسطو الواقعية المعرفية ، وتسمى الثانية بالواقعية الأفلاطونية أو المنطقية(٢) .

أما الواقعية في الفن فهي تمثيل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي (٣) وقد تحولت الواقعية إلى مدرسة متكاملة في القرن التاسع عشر ، وكانت وليدة الثورة الصناعية ، وتصاعد الاهتمام بأوضاع اجتماعية مزرية ومشكلات سياسية . ونحو منتصف القرن بعد ثورة ١٨٤٨، قُننت الواقعية على يد شانفلوري ودورانتي في فرنسا وساعدهما الكاتبان : بلزاك وفلوبير (٤) .

وخضعت الواقعية لمفاهيم مختلفة ، وكثر الخلط والالتباس عند النقاد والمبدعين سواء أكان في تفسير مدلولاتها أم في توظيفها في الرواية العربية عموماً ، والرواية السعودية خصوصاً .

فالكثير منهم اعتقد أن الواقعية تنحصر في مفهومها العام ، وهو تسجيل الواقع ، كما هو بكل عاداته وأمكنته وشخصياته البسيطة أو العادية ، وهو ما كان يظنه أيضاً النقاد الغربيون في بداية ظهور الواقعية من منتصف القرن التاسع وفي مراحل لاحقة لها . ففي

---

(١) مجدي وهبة ، كامل المهندس : " معجم المصطلحات العربية : " ، ص ٤٢٨ .

(٢) سامي خشبة : " مصطلحات الفكر الحديث : " ج ٢ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٦ ، ص ٣٧٥ .

(٣) مجدي وهبة ، كامل المهندس : " معجم المصطلحات العربية " ، ص ٤٢٨ .

(٤) للمزيد من المعلومات انظر : سامي خشبة : " مصطلحات الفكر الحديث " ج٢ ، ص ٣٤٨ – ٣٨١ .

البداية كان ميلها سياسياً بتبنى قضايا التحرر السياسي والعدل الاجتماعي ، مما جعلها قريبة من الرومانتيكية في عصرها الثوري الأول ، وكانت ترفض أي نزعة غنائية أو جمالية ، ثم تعلقت الواقعية بتصوير معاناة البسطاء من الناس ، ومع رفضها ظهور المؤلف في كتاباته فقد عادت إلى تقديم البعد النفسي للشخصية في الكتابة الإبداعية [1]. وفي بداية القرن العشرين " أكد النقاد الفرنسيون أن الواقعية الحقيقية هي الواقعية الانتقادية ، التي تهتم بانتقاد الأوضاع الاجتماعية السيئة " [2] وكان ذلك بمواجهة الواقعية الاشتراكية وتعنتها في تبني الشيوعية ، ووصلت إلى ذروتها في سنوات ما قبل الحرب العالمية الثانية ، ثم سرعان ما تراجعت إلى مواقف الواقعية الانتقادية القديمة في أواخر القرن التاسع عشر ؛ حيث تطورت منها نزعات أخرى كالطبيعية .... [3] ويرجع الفضل الاول في انتصار الواقعية واستمرارها لبلزاك وفلوبير فالأول أدخل مصطلح البيئة أو الوسط ، والثاني اعتنى بالمضمون الاجتماعي للأدب ، وإن كان أفرط بذلك الاهتمام على حساب غيره[4] .

ومن ذلك نستنتج أن الواقعية في صورتيها النقدية والاشتراكية تنبني رؤيتها على انتقاد الأوضاع السيئة في المجتمع .

أما الواقعية الرومانتيكية : فتسمى في النقد الغربي بواقعية " ديكتر " الرومانتيكية" وواقعية "ديستوفيسكي " الخيالية و " لوديج " الشاعرية [5] وتختلف فيها عن الواقعية التسجيلية: فهي تعني الواقعية بمفهومها العام في بداية تقنينها ، إذ كانت تعني تسجيل تفاصيل الواقع بكل ما فيه من عادات وأمكنة وشخصيات .

وأخيراً الواقعية الجديدة : حيث انتشر هذا المصطلح مع ظهور السينما ، وأول من استخدمه المنظر السينمائي أو مبرتو باربارو ؛ وذلك للتعريف بنزعة " الواقعية الشعرية " التي كانت سائدة في السينما الفرنسية قبل الحرب العالمية الثانية . وقد انتهت هذه الحركة بسبب ضغوط عنيفة ، دينية وسياسية واجتماعية زلزلت المجتمع الإيطالي ، وتختلف هذه الحركة عن " الواقعية الجديدة " الفرنسية في أن الثانية تصف أعمال " موجة " من الفنانين التشكيليين ، صنعوا لوحاتهم من بقايا الآلات والخردة بأسلوب " القص واللصق " أو " التجميع " [6] .

---

(١) السابق : ص ٣٧٦ .

(٢) المرجع نفسه .

(٣) السابق : ص ٣٧٦ ، ٣٧٧ .

(٤) د. صلاح فضل : " منهج الواقعية في الإبداع الأدبي " دار عالم المعرفة ، القاهرة ١٩٩٢م ، ص ١٥ ، ١٦ .

(٥) السابق : ص ٢١ ..

(٦) سامي خشبة " مصطلحات الفكر الحديث " : ص ٣٧٨ ، ٣٧٩ .

ويشبه إلى حد ما تلك الواقعية الجديدة الواقعية السحرية حيث ارتبطت في نشأتها الأولى بفن التصوير إبان عشرينيات القرن العشرين ، ثم استعادها النقد الأدبي الغربي في الستينيات في وصف تيار الرواية والقصة – الجديد ، وتعني الجمع بين عناصر تنتمي إلى العالم الواقعي " الحسي " وعناصر تنتمي إلى عالم الخيال " الذهني " . وفي الرواية الحديثة في الغرب انتبه كتاب أمريكا اللاتينية منذ الأربعينيات إلى أهمية العناصر الذهبية (من خرافات وأساطير ومعتقدات شائعة ... إلخ) في تكوين تصور شعوبهم عن واقعها وعن العالم . وفي العالم العربي يمكن الرجوع بأصول " الواقعية السحرية " إلى المأثور الشعبي وحكايات ألف ليلة وليلة . وقد فتح هذا الباب للواقعية السحرية عند العرب نجيب محفوظ عام ١٩٥٩ في روايته " أولاد حارتنا "[١] .

وعليه ، يمكن حصر آليات الواقعية في الرواية حصراً متكاملاً – إلى حد ما – بجمع أهم خصائص الواقعية من كبار منظريها مثل ، بلزاك ، وفلوبير ، فنقول: إنها تعني تصوير عادات المجتمع وتقاليده مع الغوص في أعماق النفس البشرية ، والاهتمام بعنصري المراقبة والوصف دون إهمال الخيال ، ليؤدي في العمل قدراً متوازناً من الموضوعية والذاتية ، ويحمل قيماً إنسانية وهدفاً أخلاقياً ، دون إغفال الرمز لتحقق الرواية أيضاً أهدافها الجمالية[٢] .

---

(١) انظر السابق : ص ٣٧٩ – ٣٨١ .

(٢) انظر : د. محبة معتوق : " أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية " ، دار الفكر اللبناني ، بيروت ، ط ١ ، ١٩٩٤م ، ص ١٦ – ٢٨ .

الاتجاه الواقعي في الرواية السعودية

ولعل ما تتميز به الواقعية من خصائص دون باقي الاتجاهات هو في كونها من أطول المذاهب عمراً ، وأكثرها قدرة على التجدد وامتصاص التجارب الأدبية من التجديدات الصائبة أو الجيدة [1] جعلها تستحوذ على المساحة الأكبر من الروايات السعودية ، وربما العربية أيضاً . ومع أن الواقعية تدين بنشأتها للظروف التاريخية التي مر بها المجتمع الأوروبي – كما في حديثنا عن ظهورها فإن ما تولد عنها من مبادئ جمالية أساسية أصبح ذا صبغة عالمية. فالاتجاه الكلاسيكي – على سبيل المثال – تخلى عن صدارته بمجرد انتفاء الاهتمام بالطبقة الأرستقراطية ، وكذلك الرومانتيكية بدأت تتراجع مع تراجع التركيز على الفرد والذاتية مع بقاء رواسبها في أدب بعض الواقعيين ومذاهب أخرى ، وخاصة في كتابات ديكنز التي خرج منها ما يسمى بواقعية ديكنز الرومانتيكية[2] .

وتندرج كثير من الروايات السعودية تحت هذا الاتجاه مثل روايات الدمنهوري والناصر والمشري والقصيبي وعبده يماني ، وعبده خال وتركي الحمد ويوسف المحيميد ووجهة البوصلة " لنوره الغامدي ، و " اللعنة " لسلوى دمنهوري وكذلك الروايات الحديثة مثل : رواية " بنات الرياض " لرجاء الصانع ، وروايتي عبد الحفيظ الشمري " جرف الخفايا " و " فيضة الرعد " ، والغربة الأولى والثانية لعبد الله المعجل ، و " المكتوب مرة أخرى " لأحمد الدويحي ، وغيرها الكثير .

تتأرجح الروايات السعودية في معظمها بين الواقعية التسجيلية والواقعية النقدية ، مثل روايتي " عذراء المنفي " و " غيوم الخريف " لإبراهيم الناصر ، وروايات غازي القصيبي ، وثلاثية زكي الحمد وغيرها ، أما الواقعية الرومانتيكية ، فظهرت بجلاء في روايتي " ثمن التضحية " و " مرت الأيام " لحامد دمنهوري ، وروايتي " ثقب في رداء الليل " و " سفينة الضياع " لإبراهيم الناصر وروايات المشري " وفتاة من حائل " لعبده يماني ، وهذا الاتجاه الواقعي الرومانتيكي تمخض من الجمع بين النزعة الرومانتيكية والواقعية التسجيلية .

وقد بينت في المبحث السابق عن الاتجاه الرومانتيكي ، ملامح النزعة الرومانتيكية في رواية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ، وبقي أن نبين هنا ملامح الواقعية لدى هذا

---

(١) انظر د. صلاح فضل : " منهج الواقعية " ، ص ٥ .

(٢) نفسه .

الكاتب وخاصة الواقعية التسجيلية . فالكاتب في هذه الرواية يحرص أن يسجّل ما يراه حوله، ويؤرخ لبيئته المكية وعاداتها ، ويراقب الشخصيات فيصفها من الخارج ليوهمنا بواقعيتها مثل قوله : " كان الشيخ سالم ذا صوت ضخم ، مليء بالتعبير إذا تكلم ، يصحب حديثه – عادة – بإشارة من يديه " [1] .

ولا يكون هدف السارد من وصف الشخصية من الخارج الإيهام بالواقع فقط ، وإنما يهدف إلى تحقيق أغراض أخرى تسهم في بناء الحدث وتطوره ، فعلى سبيل المثال عندما يصف السارد شخصية إبراهيم الثانوية ، بقوله : " دخل إبراهيم على أثرها وهو في كامل ملابسه، كان يرتدي حلة جديدة كحلية اللون ، ورباط عنق أنيق أزرق اللون ، وقد صفّف شعره بعناية ، وحينما بدأهما بالسلام ردا عليه في وقت واحد ، وفي صوت يشبه الهمس ، وتحرك أحمد قليلاً وهو ينظر إلى إبراهيم مأخوذاً بنظره ، فقد تخيله نجماً من نجوم الشاشة ، بطوله الفارع " وجسمه الممتلئ ، ووجهه الأسمر ، الذي بدا أكثر استدارة ، وأشد لمعاناً مما يعهده،"[2] .

فهذه الأناقة وتفاصيلها لشخصية ثانوية ليست فقط من أجل أن يخبرنا الكاتب بأنه لا يغفل شيئاً من تفاصيل الواقع حتى ملابس الشخصيات الثانوية ينقلها لنا بألوانها وهيئاتها ، وإلا لكان من باب أولى أن ينقل لنا تفاصيل الملابس التي يرتديها البطل أحمد ، فلابد أن يكون هناك سبب للاهتمام بالجوانب الشكلية لشخصية من الشخصيات دون الشخصيات الأخرى.

فعندما يراقب السارد تصرفات شخصية إبراهيم التي تسكن مع البطل أحمد في غربته طلباً للعلم ، فهو بذلك يراقب الأجواء المحيطة به ، إذ قد يتساءل الناقد الاجتماعي : هل الأجواء مناسبة للاستذكار ؟! .

أما لماذا كان وصف تفاصيل ملابس إبراهيم بالذات والتركيز على أناقته ، فإن الإجابة تظهر مع تطور الأحداث عندما يغوص السارد في نفسية هذه الشخصية إبراهيم ، فيتقول : " أما آن لي أن أكون مثل زملائي الثلاثة؟ ... غداً عندما تظهر نتيجة الامتحان ، ويعلم والدي ، ما ذا يكون وقعها لديه؟ وما موقفه حينما يجلس إلى أصحابه في مكة؟ إنه لا يجد لنفسه ما يفتخر به.

---

(١) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ص ٦٨ .

(٢) السابق : ص ١٩٩ .

أحمد ناجح ، و حسين ناجح ، و عصام ناجح ، و إبراهيم ... راسب ، لماذا؟ إنه منصرف إلى دراسة الموسيقا : " المزيكة " في بلدنا؟ ما هذا الخوف الذي انسقت فيه ....[1] .

ويراقب السارد أيضاً شخصية فاطمة ويركز في وصفها على جمال مظهرها ، فيقول " كانت تقف منتصبة القامة ، وكأنها تمثال قدم من الحياة الجميلة المرغوبة ، وكانت إلى الطول أقرب ، ناحلة الخصر ، قمحية اللون إلى بياض ، دقيقه التقاطيع ، حلوة الملامح ، يزدان برأسها بهالة من الشعر الأسود المسترسل . على أن أهم ما يلفت النظر عينان سوداوان سخيتان بالتعبير ... "[2] .

حتى ملابسها وإكسسواراتها تلتقطتها عين السارد ، وتصبغها بالجمال لتصفها قائلة : " وكانت عروس اليوم " فاطمة " ترتدي ثوباً حريرياً ، محلى بزهرات مطرزة من القصب الفضي ، وتحلى جيدها بعقد من اللؤلؤ ، كما تدلى من أذنيها حلق من الألماس ، تصل حلقاته إلى ما يوازي صدغيها ، وفي إحدى يديها ، سوار من الألماس ، وبالأخرى ساعة ذهبية مرصعة بالأحجار ... "[3] .

لاحظ : الفضي – اللؤلؤ – الألماس – ذهبية – أحجار ، وكأن السارد يطبق المثل القائل : معدنها أصيل ، بها بمحسوسات مادية ، يدلل فيها على جمالها الداخلي أيضاً الذي ينسجم مع المظهر الخارجي .فاستدعاء هذه الأوصاف الجمالية تأتي لخدمة الحدث الرئيسي في الرواية ؛ لأن جمال الشخصية مهم في التبرير الواقعي للتضحيات التي يقدمها البطل من أجلها : " هل ضحيت حقاً؟ ولماذا؟ وما الثمن؟) ... "[4] .

ويصل اهتمام أحمد بمظهر فاطمة إلى أن يشغله بمراقبة الشخصيات النسائية التي يشاهدها في غربته " مصر " ، ويبحث عن الصفات الشكلية الموجودة في فاطمة ؛ لأن حبه لها جعله يتخيلها النموذج الأمثل للجمال الجسدي[5] .

---

(١) السابق : ص ٢١٦ ، ٢١٧ .

(٢) السابق : ص ٩٥ .

(٣) السابق : ص ١٤٣ .

(٤) السابق : ص : ٣٨٠ .

(٥) السابق : ص ٢٢٩ .

وعندما يصف السارد فايزة ، فهو ليسوغ لنفسه فقط انجذاب أحمد إليهــا في بدايــة تعرفه عليها، إذ كان مظهرها الخارجي فيه شبه من مظهر فاطمة لتبدأ مــن ثَّــمّ َسلــسلة الموازنات بينهما[1] .

أما البطل " أحمد " فلم يلق من هذه العناية الظاهرية سوى وصف لنحالته ، وهذا ذكر فقط ليخدم البعد النفسي للشخصية ؛ فالسارد يستعيض عن الوصف الخارجي بالغوص في الأعماق لاستكناه صراعاتها الداخلية " ، وهكذا أخذ أحمد يدور في حلقة مفرغة ، ليس لها بداية ، وليس لها نهاية ، تتجاذبه فلسفة الحياة لا يؤمن بها ، ولكن يحس بجدواها ... " [2] ، وهي بذلك تقترب – أحياناً – من الشخصية الرومانتيكية ؛ لأن السارد يركز في وصــفها على آمالها وأحلامها ، ناهيك عن أنها تحمل كثيراً من ملامح السيرة الذاتية للكاتب.

ومما يبرز أيضاً نسبة هذه الرواية إلى الاتجاه الواقعي اهتمامها بتصوير العادات والتقاليد والأمكنة الشعبية .

فالسارد يراقب الأماكن والعادات ويحرص على تسجيلها بتفاصيلها ، وكأنه يخشى أن تندثر مع الجيل اللاحق ، ولا يبقى منها سوى الطلل ، فيصور السارد كل ما يضمه المكــان من أشياء وعادات ترسخت مع تضافر الجماعة ، فيقول : " وعندما غادر المجلس أخــذت كل فتاة مجلسها في إحدى النوافذ ، يشاهدن من تحت خصاصها بدء الاستعداد للحفل ، في الرحبة المتسعة ، وكان الناس قد فرغوا من صلاة العصر ، وانتشرت ظلال البيوت المقابلــة على الساحة ، فبدأ شباب الحارة يتوافدون على المترل ، وشمر كل منــهم عــن ســاعديه استعداداً للعمل ، ووزعوا أنفسهم فرقاً متعددة ، تعرف كل فرقة ما يناط بها من عمــل ، على أن أكثرهم انتظر في الساحة ، ريثما خرج الحُمال بالدكاك الخشبية ، وقاموا بتنظيفها وترتيبها في حلقة كبيرة ، دائرتها المنازل المحيطة بالساحة ، ووضعوا عليهــا الــسجاجيد ، ونظموا المساند على مرافق تلك الدكاك ، وظهورها ، على حين جاء الــسقاة يتقــدمهم كبيرهم ، يحملون قرب الماء ، ورشوا الساحة بالماء طولاً وعرضاً "[3] .

" وبعد صلاة المغرب ، عندما أخذت الساحة زينتها بتعليق المصابيح علــى الأعــواد الخشبية ، وعلى الموائد الحجرية وسط " البرزة " مما جعل المكان على اتساعه يشع بالأضواء،

---

(١) السابق : ص ٢٣٤ .

(٢) السابق : ص ٢٨٠ .

(٣) السابق : ص ١٤٤ .

وكأنها عروس أخرى قد استكملت حليها ، بدأ المدعوون الأقربون من الأصدقاء ، يتوافدون على المكان فرادى ، وكلما زادت حلكة الظلام ازدادت الساحة توهجاً بتلك الأضـــواء ، وتكاثر المدعوون ، وبدأت الساحة على سعتها تمتلئ بهم ، وازدادت " الغطرفة " رنيناً مـــن أعلى المترل ، حيث السيدات ، وكثرت النداءات من داخل المترل وخارجـــه ، وتـــوالي " المباشرون والفزيعة " على المدعوين ، يحملون في أيديهم دلال القهوة وأقداحها ، وأكـــواب الشاي محمولة على الصينيات الحجرية المزخرفة ، يليهم من يحمل في يده صينية يتلقى بهـــا الأكواب الفارغة .

وكان أحمد وزملاؤه ما زالوا بمجلسهم في الطابق الأول ، بعد أن انضم إليهم نفر قليل من المدعوين ، وقد افترشوا أرض المجلس ، يلعبون " البلوت " وصوت المذياع يجلجل ويرن صداه ، ويحجب أصوات المدعوين المتصاعدة من الساحة ؛ على حـــين فجـــأة تـــصاعدت أصوات قوية رنانة من الساحة على طبقة صوتية واحدة ، أدرك بها من كان بالمجلس أنها تحية أبناء الحارة للمغني ، الذي قدم ساعتذاك ، فتقدم إليه العمدة ، وبيده ورقـــة التـــصريح ، فتناولها منه ووضعها في جيب معطفه ، بعد أن اتخذ مجلسه في صدر البرزة "(١) .

وقد اقتطعنا هذا المثال الطويل حتى نوضّح حرص الكاتب على إبراز تفاصيل الأشـــياء وأماكنها ، ليس فقط من أجل إيهامنا بواقعية الرواية ، وإنما ليسجّل العادات المتكونة سردياً من حركة الأشياء داخل الأمكنة ، وخاصة فيما يتعلق بالبيئة المكية فهذا المقطـــع الوصـــفي ليس وصفاً خالصاً ؛ وإنما يعد من الوصف السردي ، فهو لا يبرز قيمة المكان لذاته ، وإنمـــا ما جرى فيه من استعراض عادات نشأت من حركة الجماعات داخله وأدائها مـــا يـــسمى بالتقاليد والموروثات الشعبية . فالمقطع السابق الذي يسرد تفاصيل قتالية للعادات المكيـــة في أفراحها لا يسهم في تطور الحدث العمودي ، ولكن يساعد في رسم الأحـــداث أفقيـــاً — فإقامة هذا العرس المكي لا يرتبط بأي شخصية من شخصيات الرواية النامية ، حيث لا تمثل شخصيات الكاتب السردية سوى جزء مهمش من المدعُوين لهذا العرس ؛ لذلك فإن هـــذا الوصف الاستطرادي من الكاتب جاء متعمداً ومقحماً ؛ ليدلل على حرصـــه الأول علـــى تسجيل العادات المكية وتوثيقها ، وكأن الراوي لا يعنيه تشويق المتلقي إلى معرفـــة تطـــور الأحداث ، فهو في أي لحظة قد يقطع على المخاطب سلسلة أفكاره ، ومعها أيضاً يقطـــع تماسك نسيج بنيته السردية .

---

(١) السابق : ص ١٤٦ .

لقد جعل الدمنهوري – انسياقاً وراء تحقيق مقصده التعليمي — التعريف بعادات المجتمع جزءاً من الحدث العمودي ، وكان بمقدوره أن يصورها مفصلة دون أن يؤثر ذلك على الطابع التسجيلي للوقائع ، أو يخل بمقصده التعليمي ؛ كأن يصف جزءاً من هذه التقاليد في عرس إبراهيم مثلاً ، والجزء الأكبر في عرس أحمد وفاطمة دون أن يتسرب الملل إلى القارئ وينقطع حبل أفكاره في تتبع تطور الشخصيات السردية مع الأحداث ؛ فالتصوير المتكلف جملة واحدة يجعل الرواية وكأنها وثيقة اجتماعية بلغة أدبية. فالقصة الرئيسة في الرواية لا تتجاوز صفحات معدودة إذا أردنا أن نضع ملخصاً لها من خلال الحبكة ، والرسم الهرمي المتعارف عليه في البنية السردية للرواية[1] .

ويعمد حامد دمنهوري إلى وصف الأمكنة في سرده للأحداث ليس ليوهم بالواقع فقط ، كما مر في وصف الشخصيات ، وإنما ليؤرخ للمجتمع المكي ، ويرهّص للتغيرات الحاصلة فيه، فمثلاً تُفتَح أغلب مشاهد الرواية [2] بوصف للمكان كما هو في الواقع ؛ ليمهد السارد لما سيحدث في المكان وما سيكون له من تأثير عميق في تصرفات الشخصية ، وكأنه بذلك يوثق العلاقة بين المكان والشخصية والتأثير المتبادل بينهما ، وإن بدا للمخاطب في افتتاحية المشهد سطحية المكان ، واقتصار دوره على الإيهام بواقعية الأحداث ، فيبدأ السارد — على سبيل المثال — الرواية بوصف بيت البطل أحمد ، ولكن هذه المرة ، من خلال أفعال الشخصية الخاضعة لنظام هذا البيت :" كانت خديجة تجلس على مقعد خشبي أمام الموقد في المطبخ الذي يقع بأعلى المترل ، وبيدها مروحة تذكي بها النار ، وهي تهيئ عشاء أولادها الصغار وهم يحيى التلميذ بالمدرسة الابتدائية ، وزينب وهي في التاسعة من عمرها ، و زين التي لم تتعد الخامسة بعد . كان ذلك بعد أن أدت صلاة المغرب في الطابق العلوي من المترل، وهو الطابق المعد لجلوس الأسرة واجتماعاتها ، وقد تعود أولادها الثلاثة أن يتناولوا عشاءهم عند مطلع المساء (....) .

كان المطبخ نظيفاً وأنيقاً في بساطة ؛ فمنذ أن بلغت زينب التاسعة من عمرها أسندت إليها أمها الإشراف على نظافة وتنظيم المطبخ "[3] .

---

(١) انظر : المبحث الأول من الفصل الثاني : " بنية الراوي " ، وفيه ملخص للرواية .

(٢) انظر على سبيل المثال : ص ١١٣ ، ١٨٨ ، ٢٣١ ، ٣٠٥ ، ٣٢٤ .

(٣) السابق : ص ٣٩ .

ولابد أن اختيار هذا المشهد المكاني بداية وعقبة للمرور بالأحداث ، يعطي عائلة أحمد أهمية كبيرة في مساعدة السارد على تحقيق أهدافه التعليمية ، فمن هذا المنزل تكونت عادات أحمد ، وتعرّف المسرود له على طبيعة بطل الرواية أحمد ، فهو محب للعلم وهادئ حتى إنه لا يخطر معها بال المتلقي أن يصبح صاحب مغامرات عاطفية أو معارضة سياسية ، وهذا ما حدث بالفعل ، فحبه للعلم والثقافة لم يثنه عن الزواج بابنة عمه ، فمقصد الإيحاء بالالتزام الأسري عند البطل كان مقدماً حتى على خلق التشويق عند القارئ لمتابعة الحدث ، ومن ثمّ الوصول إلى عقدة الحدث ، ولحظة التحفيز عند المخاطب ، فبدت الأحداث تتصاعد بشكل رتيب يتخللها الانقطاع الممل ، ويعلو صوت الخطاب الواقعي عندما ينتقد الكاتب العادات السيئة في مثل قوله : " حينما التفتت إليه أمه في انزعاج تأمره بتغطية رأسه ، فيصدع لأمرها بوضع عينيه على رأسه ، وكأنما يرى في ذلك ما يكفي للتعبير عن إطاعة امرأته ، ولكنها تشير إلى " غترته " المعلقة ، فيسرع إلى التقاطها ، ويضعها على رأسه (....) وبالرغم مما كرر أحمد قوله مراراً أمام والدته من أن أمثال هذه التعليمات ، أو الطقوس ، ليست من الدين (...) فإن أمه تحاول تثبيت ذلك بشتى الطرق ، فقد أشارت له مرة بأن والديها قد لقناها ذلك من صغرها "[1] .

وقوله أيضاً مستنكراً التطير والتشاؤم " ولابد أن في الأمر مكروهاً على عاداتها في التشاؤم من كل تغير يطرأ على ما تعودته من تلقي الأمور في ترتيب وانتظام[2] .

وتبين الروح الانتقادية عند الكاتب أيضاً عندما يتحدث عن المكان بواسطة إحدى شخصياته ، فهو بذكائه لا يغفل البعد النفسي والاجتماعي للشخصية وأثرهما في رؤية المكان ، فالشخصية إما أن تكون متصالحة مع المكان أو متخاصمة ، وفق موروثها الشعبي ومعتقداته المترسخة مع الزمن ، ولك أن تسمع إلى هذا الحوار دليلاً على ما سبق : " — لقد رأيت البحيرة في " سقيفة حياد " ، وأنا لم أتعد الثامنة بعد : امرأة قصيرة ، لا يتعدى طولها ستين سم ، وتلبس الملاية التركي ، وعلى رأسها بقشة ، وفي رجليها أجراس ، وقد نادتني باسمي :

"يا إبراهيم ، يا ولد عيشة ، تعال يا ولدي ، شيل لي البقشة " ، ولكني لم ألب نداءها، وعدت إلى منزلي راكضاً بأقصى سرعة ، وعندما وصلت إلى أمي ارتميت على صدرها ، وأنا أرتجف ، وبعد أن هدأت قليلاً وصفت لها ما رأيت ، فقالت لي :

---

(١) السابق : ص ٤٦ .

(٢) السابق : ص ٤٧ .

" إن سقيفة جياد مسكونة "

وقال أحمد مؤمناً على كلام إبراهيم بعد أن اقترب من زملائه قليلاً .

– وأنا كذلك سمعت أن مترلنا بمكة مسكون بالجن ، ولكنهم – كما قالت جدتي رحمها الله – من الجن الصالحين ، لا يؤذون أحداً ، ويؤدون صلاة الفجر في الحرم كل يوم، ولكني من الأسف لم أرهم .

– وأخي يحيى يدعي أنه رآهم كثيراً .

– وبعد أن توقف في حديثة برهة ، استأنف كلامه قائلاً

– كلها أوهام ، أنا لا أصدق أن الجن يظهرون علانية . فرد عليه إبراهيم :

ربما تكون أوهاماً ، وربما يكون أخوك يحيى مثلي ، نجمة كشاف ، وأنا على كل حال قد مررت كثيراً بـ " سقيفة جياد " بعد أن كبرت ، وبحثت عن الدجيرة فلم أجدها ، ولكن الحقيقة أن السقيفة فيها " كشة " أشعر بها ، ويشعر بها غيري عند اجتيازها ، على أن المهم في الموضوع بالنسبة لي ، هو النفور الذي شعرت به منذ ذلك اليوم ، من كل امرأة قصيرة ، تلبس الملاية التركي "(١) .

– فكرة إبراهيم عن المكان " سقيفة جياد " تستدعي من الكاتب الغوص في النفس البشرية لرؤية ماضيها وما يتلبسه من معتقدات ليصل إلى تعليل البعض للمكان ، فهذا الحي الشعبي قد يكون مثل أي حي آخر ، لكنّ للمعتقدات حوله من الجيل السابق أثراً في نظرة أبناء الجيل اللاحق ، وإن كان برؤية مختلفة ؛ وحامد دمنهوري لا يقبل تقديس العادات والتقاليد الاجتماعية كلها باعتبارها إحدى الموروثات الشعبية ، إنما ينتقد إذا لاحت له الفرصة – وإن كان نادراً – لأن الكاتب ينتقدها – غالباً ليصور فقط الصراع بين الأجيال، فرواية " ثمن التضحية " تمثل صراعاً بين جيلين ، والمرحلة الانتقالية من طبقة التجار إلى طبقة المتعلمين والعاملين في الوظائف الحكومية ، ورواية الكاتب الثانية " ومرت الأيام " تمثل الجيل الثالث. وهي بذلك تشبه إلى حد ما ثلاثية نجيب محفوظ في تصوير ثلاثة أجيال متتابعة وفي اعتمادها الواقعية التسجيلية في تأريخ أحياء شعبية ، بما تحتويه من شخصيات ذات موروثات شعبية متناقلة . وكأن الروائيين السعوديين الأوائل حامد دمنهوري – إبراهيم الناصر – ثم عبد العزيز مشري – لا يستنفذون ما يكتبونه عن أنفسهم ، ويسجلونه عن

---

(١) السابق : ص ٢٢٢ ، ٢٢٣ .

واقعهم إلا بكتابة ثلاثية تشبع رغبتهم في تسجيل التحولات الاجتماعية في بيئتهم ، وكأنني أرى " ثلاثية نجيب محفوظ " تلوح لهؤلاء الثلاثة عند كتابة رواياتهم .

فإذا كان "حامد دمنهوري" تتبع الاتجاه الواقعي ، وخاصة التسجيلية ، مع إضفاء الواقعية الرومانتيكية بحيث زاوج بين الرومانتيكية والواقعية في روايتيه ، فإن إبراهيم الناصر في رواياته يميل إلى الواقعية النقدية حتى تصبح اتجاهاً له في جميع رواياته(١) .

باستثناء روايتيه الأخيرتين(٢) ، بالإضافة إلى ظلال من الرومانتيكية على واقعيته في ثلاثيته " ثقب في رداء الليل " و " سفينة الضياع " و " رعشة الظل " ، وهذا المزاوجة بين الاتجاه الرومانتيكي والاتجاه الواقعي هي نفسها عند الدمنهوري سابقاً ، وقد يُفاجأ من يقرؤون لهذا الكاتب بضم رواية " رعشة الظل " إلى روايتي "ثقب في رداء الليل" ، و"سفينة الضياع " ، بسبب المدة الزمنية التي تفصل بين الرواية الثانية " سفينة الضياع " ، والرواية الخامسة " رعشة الظل "(٣).

بيد أن التركيز على تتبع أوجه الشبه بين روايتي " ثقب في رداء الليل " و " سفينة الضياع " ورواية " رعشة الظل " وخاصة فيما يتعلق بوجود النزعة الرومانتيكية يزيل عنصر المفاجأة عند المتلقي. فبطل رواية " ثقب في رداء الليل " هو صورة للمؤلف نفسه من جهة السكن في قرية الزبير والدراسة في بغداد ، حتى قصة الحب بين البطل عيسى والبغدادية مفيدة تصور واقعاً من حياة الكاتب (٤) فمن عتبة الرواية يوهمنا (الراوي المشارك) بان عيسى من المعارف فقط ، فيقول : " عرفت عيسى في (.ز.) وهي بلدة صغيرة تحتضنها الصحراء وله كبير حتى لتكاد تزدريها)" (٥) ويرمز الراوي لبلدة الزبير بحرف (ز) وكأنه يعلن واقعيتها ويخشى من خلال الاتجاه الواقعي كشف أوراقه الشخصية .

" لقد حدثتكم عن البلدة التي عشت بين أحضانها زمناً ليس بالقصير ، وذكرت لكم انطباعاتي عنها ، وما علق بذهني من ذكرى لها من زاويتي الخاصة.وما قصدت به واستهدفته

---

(١) رواية " ثقب في رداء الليل " ، ١٣٨١هـ ، " سفينة الضياع " ١٣٨٩هـ " و " عذراء المنفى " ١٣٩٨هـ أو " غيوم الخريف " ١٤٠٨هـ و " رعشة الظل " ١٤١٤هـ .

(٢) رواية " دم البراءة " و " الغجرية والثعبان "

(٣) رواية " سفينة الضياع " ، عام ١٣٨٩ هـ (ط١) أما رواية " رعشة الظل " فطبعت عام ١٤١٤هـ أي بينهما ما يقارب ٢٦ عاماً، ما عداأن الكاتب ألف بينهما روايتين هما : " عذراء المنفى " و " غيوم الخريف " .

(٤) وهذا ما اعترف به الكاتب في إحدى مخطوطاتي من الأسئلة الموجهة إليه أثناء إعداد رسالتي للماجستير .

(٥) إبراهيم الناصر : " ثقب في رداء الليل " ، ص ٥ .

بهذه الصفحات رواية ما أعرفه عن حياة شاب آخر ربطتني به زمالة طويلة حتى خيل إليّ أنني لا أجهل أقل خصوصياته " [1] وارتفاع صوت المؤلف كما في المثال السابق يدل على وجود رواسب الرومانتيكية التي ضاق منها الواقعيون بسبب هذه العلة [2] وينتقل إبراهيم الناصر بعد هذه المقدمة السردية إلى الراوي بضمير الغائب أو الراوي من الخلف بعد الصفحة الثامنة، وكأنه يخشى إعلان نفسه بطلاً للرواية .

أما ما يؤكد واقعية رواية " ثقب في رداء الليل " فهو حديث السارد المتكرر والمفصّل عن التحولات الاجتماعية مثل قوله : " .. فجيلهم لم يعرف هذه " النعمة " الجديدة ... نعمة التعليم ، إذ إن الفخر والاعتزاز لم يشمل التعليم آنذاك إطلاقاً ؛ إنما كان ينحصر في الخشونة واقتحام المخاطر ...)[3] .

ومن هذه الواقعية أيضاً وصف الأمكنة وصفاً تفصيلياً كما هي في الواقع ، مثل تصوير فناء مدرسة البطل عيسى " وقف عيسى وحيداً يتأمل فناء المدرسة الكبير .. كانت المدرسة في تصميم مبناها غريبة عليه .. أو هي على وجه أصبح بعيداً عن الصورة التي رسمها في ذهنه، كانت الصورة التي تمثلها قريبة جداً من هيكل مدرسته الأولى . بناء متآكل .. وأسوار عالية نخرت الأمطار الكثير من ذوائبها .. وفي وسطها ... وسط مساحتها الكبيرة بقايا حديقة لم تنل أي قسط من العناية ... الخ "[4] .

ومن ذلك وصف عادات أهل القرية في تناول الطعام : " والمائدة كالعادة تتوسط غرفة الأب على الأرض المكسوة بحصير كبير صنع من سعف النخيل وقد كسته سفرة صنعت هي الأخرى من أعواد النخيل على شكل دائري ... والجميع في شغل بالتهام ما دونهم من الطعام، والصبية يسرعون في حشد أجوافهم الصغيرة عساهم لا يثيرون ثائرة أبيهم ؛ فيقع عليهم عقابه الذي يتحدد بالحرمان من إصابة الوجبة .. ما عدا الأب فقد كان يمهل في تمييز اللقمة وعصرها في قبضته .... الخ " [5] .

وتتضح الواقعية كذلك في تصوير الكاتب الأحزاب السياسية ، والحرب بأشكالها على امتداد السرد ، ويبدأ هذا الأثر السياسي عند الكاتب عندما يخبر البطل عيسى والده

(١) السابق : ص ٨ .

(٢) انظر أيضاً على سبيل المثال : " رعشة الظل " ، ص ١٠٧ .

(٣) ثقب في رداء الليل : ص ٧٠ .

(٤) السابق : ص ٧١ .

(٥) السابق : ص ٦٠ .

بانضمامه أو بتطوعه في الحرب ضد الاستعمار[١] وفي تسجيل وقائع من الحـــرب العالميـــة الثانية[٢] بل تظهر الواقعية عند الحميدان أيضاً في أبسط صورها عند انعقاد بعض العـــادات المتوارثة في المجتمع مثل تحجير ابنة العم[٣] .

وكذلك الحال في رواية " سفينة الضياع " وبطلها " عيسى الذي يمثل امتداداً لبطـــل رواية " ثقب في رداء الليل " .

أما في " رعشة الظل " وهي ثالثة ثلاثيته المصطبغة بالصبغة الرومانتيكية مـــع ظهـــور ملامح تمثل منحى واقعياً ، فمع اختلاف اسم البطل " رمح فالح " فهو يشترك مع الروايتين السابقتين في امتداد المرحلة وفي تشابه الشخصية الجسدي للكاتب [٤] ، وكذلك التحـــول البيئي من جهة انتقاله من القرية النجدية إلى المدينة " الرياض " ، ومـــا تبـــع ذلـــك مـــن الإحساس بالغربة [٥] ، وإن كان بطلا " ثقب في رداء الليل " و " سفينة الضياع " أقرب إلى شخصية الكاتب ، فإن " رعشة الظل " قريبة من واقع الكاتب البيئي في المرحلة الثالثة .

فالحميدان يحرص في هذه الرواية " رعشة الظل " على تصوير واقـــع الريـــاض بعـــد التحولات الاجتماعية ، فيصف شوارعها وصفاً مطابقا للواقع دون تحسين بل قد يلجـــأ إلى تشويه المكان إذا وجد زاوية يستطيع منها ذلك في مثل قوله : " ركب إلى جانب حزام ... وشقا طريقهما عبر دوار سلام متجهين غرباً في شارع مسفلت ... منحني ... تناثر حولـــه بعض المباني الطينية القديمة والعمارات الجديدة ذات الطابقين بألوانها الغامقة وحولها الـــبرك المتخلفة من الأمطار .... بينما العربات ثَم مسرعة لا سيما تلك المدهونة باللون الأصفر[٦] .

وإصرار الكاتب على ذكر الأسماء الحقيقية لأحياء الرياض يشي بتبني الحميدان التوجه الواقعي في هذه الرواية في مثل ذكر حي البطحاء [٧] أو أزقة الشميس ... الخ .

ومع أن رواية " رعشة الظل " منزعها واقعي فقد ظهـــرت ملامـــح الرومانتيكيـــة ، وخاصة في مخاطبته للطبيعة وتخيلها أرواحاً ، فيقول على سبيل المثال : " مواكـــب الغيـــوم

---

(١) السابق : ص ٦١ .

(٢) السابق : ص ١٧٣ .

(٣) ثقب في رداء الليل : ص ١٦٦ .

(٤) إبراهيم الناصر : " رعشة الظل " ، ص ٣٧ .

(٥) السابق : على سبيل المثال ، ص ٤٥ .

(٦) السابق : ص ٢٩ .

(٧) السابق : ص ١٨٨ .

الرمادية تحتفل بليل البادية المضمخ بالنقيع ، وبأسراب الطيور الولهى وهي تغسل حوله الغدران الدافئة .. تنفض غبار الخريف مثل ما تفعل الأشجار فتغير من ورائها الذي طواه الحول "(١) وأحياناً تظهر هذه الرومانتيكية فقط لنقد الأوضاع الاجتماعية ، وبالتالي تأكيد المنحى الواقعي للرواية في مثل قوله : " والقمر في تفرده يرسل لساناً يوشي بالعقيق ... حزمة مسترسلة بالتوهج ... بالتماعة الزهور التي قذفت تلك الكتلة فوق ذلك السراب اللامتناهي .. تلوح بهيجة من ذلك البعد الخرافي .. كيف لإنسان أن يعرف إن كانت الشعلة مستديرة أم مائلة .. مخروطية أو منبعجة ... ؟ فاللثام الذي يحجمها يجعل من المجازفة أن تقطع برأي يقيني حزمة الضوء ساحرة ولغوية .... " (٢) .

" أسراب النجوم تومض من تلك القبة اللازوردية .. أحب الليل .. ليل الآخرين وليس ليلي ... إنه شحنة متصلة من الأصيلة والأحلام الوردية .. وليلى مقفر ... فقير .. لا أملك أن أعرفه بتلك الرؤى والأطياف .. وتساءلت هل يوجد ليل للموسرين وآخر للمعدمين ؟ ... " (٣) .

وهذا التمرد العفوي عند إبراهيم الناصر ضد الرأسمالية نجده أيضاً في أعماق الحركة الرومانتيكية ، فلم يكن بوسع كتاب عصره الوصول إلى صورة عريضة واقعية للعالم ، ولم يكن بوسعهم كذلك أن يكونوا رومانتيكيين بالمعنى المعهود للكلمة ، لأنهم لن يتمكنوا حينئذ من متابعة الزمن في تقدمه ، ولم يكن بوسعهم كذلك أن يهجروا الهجاء الرومانتيكي للرأسمالية وحضارتها . ولهذا كان عليهم أن يرتفعوا فوق الرومانتيكية بالمعنى الجدلي ، أي كان عليهم أن يحاربوها ويحتفظوا بها في الوقت نفسه كي يرتفعوا إلى مستوى أعلى منها ، ، وهذا ينم عن الوعي الواقعي بارتباط العناصر الرومانتيكية بالإطار التاريخي والاجتماعي ، ثم تجاوزها بعد ذلك (٤) .

أما ثلاثية عبد العزيز مشري (٥) ، فتسير على نهج حامد دمنهوري في تبني الواقعية التسجيلية مع وجود المسحة الرومانتيكية في تصوير ثلاثة أجيال ، وتختلف عن روايتي حامد في اختيار الشخصيات الريفية ، والقدرة الفنية في رسم بيئتها رسماً دقيقاً لا يقلل من

---

(١) السابق : ص ١٠٦ ، ١٠٧ .

(٢) السابق : ص ٨٨ .

(٣) السابق : ص ٨٩ .

(٤) انظر د. صلاح فضل : " منهج الواقعية " ص ١٨٦ ، ١٨٧ .

(٥) ثلاثية عبد العزيز مشري تتمثل في : ١- الوسمية ١٩٨٥م - ٢- الغيوم ومنابت الشجر ١٩٨٨م - ٣ - ريح الكادي ١٩٩٢ م .

شاعريتها وجمالها؛ لأن مشري يختار زوايا مراقبته للأشياء بالتركيز على جعلها من نسيج البنية ، وليس استطراداً زائداً عن الحدث ، وبالرغم من أن الأحداث كانت لا تسير دائماً بالخط الأفقي الهرمي ، فهي تصنع هرماً بالتعامد مع آلية الوصف ، جزءاً لا يتجزأ من مكوناتها[١].

وقد ساعد على جمال لغة الكاتب وشعريتها البيئة الريفية ؛ التي تعطي خيالاً غير محدود، وذهناً صافياً يساعد السارد في أن يمسك بخيوط الأحداث من أطراف مختلفة يسمح باتساعها اتساع المكان " الريف " وامتداد الأفق الكوني والفني . فرومانتيكية الرواية تبرز تلقائياً مع اختيار الكاتب للمكان " الريف الجنوبي " ومراقبته له واللجوء إلى الطبيعة ومخاطبتها من أهم سمات الرومانتيكية ، وهي من الرواسب التي أثقلت الواقعية متآزرة مع أدب السيرة الذاتية . فمن أولى روايات المشري " الغيوم ومنابت الشجر " تسطع أضواء الرومانتيكية منذ قراءة العنوان الذي يستعمل دلالاته الاجتماعية من الطبيعة " فمنابت الشجر هي أصول الكاتب ، والغيوم هي التحولات التي تمر بها قرية الكاتب ، والغيوم المحملة بالمطر تنبئ عن مرحلة جديدة قادمة ، فلابد أن الأشجار ستنمو وتتغير مع الأمطار بعد أن مرت أرضه بزمن الوسم [١] ، ومن استهلال الرواية يبين تعلق الكاتب بالطبيعة إذ يجعلها مشبها به " غسلت أمي ثوبي " البفتة " الأبيض ، وضخمته بالصبغ النيلي حتى بان على حبل الغسيل ... تحت الشمس ، وكأنه زهرة لوز في ربيعها " [٢] .

" وبعد هذه التباشير الصيفية ، يكون القمح قد اخضر وصبغ المدرجات وبطون الأودية ومنابت الشجر بأمواجه الخضراء " [٣] ويبدو واضحاً ان الكاتب لا يقحم الطبيعة في الرواية ، ترفيهاً للشخصية أو استطراداً زائداً تهرب فيه شخصيات الرواية أو الراوي من الصراع مع الأحداث ، وإنما هي تمثل جزءاً من النص تضم تسجيلاً للواقع بلغة جمالية مما ينأى بروايات المشري عن الرومانتيكية المعهودة ، وإنما هي رومانتيكية جديدة أشاد بها الواقعيون ، وظهرت في نصوصهم الأدبية ، وخاصة الروايات الريفية ، وتختلف عن الرومانتيكية التقليدية في نوعية التوظيف ، إذ إن الواقعيين اتجهوا إلى المدينة في تصوير واقعهم،وعندما ظهرت الروايات الريفية التي تسجل الواقع أدخلوا ما يسمى بالرومانتيكية الجديدة.

---

١) انظر:د.حسن النعمي "رجع البصر"

(١) الرواية الأولى " الوسمية " وهي مأخوذة من الوسم وهو زمن سقوط الأمطار .

(٢) عبد العزيز مشري : " الغيوم ومنابت الشجر : ، ص "

(٣) السابق : ص ٤١ .

أما الواقعية التسجيلية فتبدت في جميع روايات المشري بدءاً برواية " الوسمية " وانتهاء برواية " صالحة " وبينهما رواية " الغيوم ومنابت الشجر" التي يسجل فيها الراوي التحولات الاقتصادية وموقف أهل القرية منها ، فيقول : " وردت السيارات إلى القرية ، وجاءت بالحبوب ، وجاءت بالفواكه النادرة ، وجاءت بالملابس الجاهزة ، وجاءت بما لم يعهده الناس من قبل ... فكانت النفس تشتهي الجديد ، وتتوق لكل حديث ، فالأشياء المبهرة والمريحة .... تحتاج للريالات ، والريالات لا تأتي إلا من منافذ غير مهيأة ؛ أسهل ما فيها بيع الثور والبقرة ، والغنم ، ثم ترك الأرض وإهمال العناية بها " [١] .

وهذا دأب المؤلف في رواياته جميعاً ، وكأنه سخر نفسه لتسجيل عادات وتقاليد المنطقة الجنوبية في المملكة العربية السعودية بل وصلت هذه الواقعية التسجيلية عند الكاتب إلى درجة تسجيل المسميات الشعبية عند أهل قريته على امتداد السرد في جميع رواياته : مثل " مسبت "، " جنبية " " كمر " إلخ [٢] . وفي رواية " في عشق حتى " لعبد العزيز مشري تغيب القرية لتحل مكانها في أغلب صفحات الرواية المدينة ، ولكن تظل مرصعة بعشق الكاتب لطبيعته الريفية " لقد بدت مدينة مغسولة بماء السماء ، لها رائحة النبات ، وعلى واجهات شرفاتها ابتسامات من يستقبل المحارب المنتصر " [٣] .

ويسير على الخطا نفسها الروائي أحمد أبو دهمان في روايته اليتيمة " الحزام " ، من جهة الحرص على تسجيل واقع بيئته الجنوبية وما تحتويه من عادات خاصة بها ، ولكن بطابع رمزي ؛ فأبو دهمان لا يضع مسميات لكل شيء استخدمه أهل القرية كما فعل مشري " ولا تعنيه تفاصيل حياة قريته حتى يعتني بالفلكلور الشعبي الذي امتلأت به روايات مشري، إنما صرح الراوي بهدفه من مدخل الرواية : " من لا يعرف نسبه لا يرفع صوته " هكذا علمتني القرية قبل كل شيء .... " [٤] .

فتظهر الواقعية الرمزية بالإضافة إلى النزعة الرومانتيكية عند أبي دهمان حتى عندما يذكر أنه لم يكتبها سوى ليعرّف المجتمع الفرنسي على بيئته وتقاليده ، ثم يجعل فيها شيئاً منه عندما يهديها كاتباً " في باريس احتميت بقريتي ، أحملها كنار لا تنطفئ ، ألقى السلام بصوت

---

(١) السابق : ص ٤٣ .

(٢) انظر : السابق : ص ٢٩ .

(٣) هبد العزيز مشري : " في عشق حتى " ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط ١ ١٩٩٦م ، ص ٤٣ .

(٤) أحمد أبو دهمان " الحِزام " دار النسائي ، بيروت ط٢ ، ٢٠٠٢ ، ص ٩ أساط فكانت عام ٢٠٠١ .

مرتفع كما كنا نفعل ، وعندما اكتشفت أهم لا يسمعون ألقيت السلام بصوت خفيض ، كتبت " الحزام " لألقي السلام بالصوت الذي يمكن أن يسمعوه ، إذ عرفت بعد سنوات عديدة أن الشعوب القارئة لا تسمع إلا الصوت المكتوب ، سمعوا سلامي وردوا التحية بأحسن منها . رأيت الحزام في الواجهات ، في البيوت ، علقه بعضهم على جسده كما نفعل في القرية ، اتسعت قريتي واستعدنا السلام " [١] . وتمضي الرواية بعد ذلك مؤرخة عادات قرية الكاتب من بداية حرص أفراد قريته على حفظ النسب [٢] ومروراً بعاداتهم في إكرام الضيف والترحيب به [٣] . وبعد هذا الاستفتاح تتابع الأحداث مسجلة تقاليد القرية وما يشترك فيه أفرادها ؛ الرجال لابد أن يكونوا أشداء في القرية لا يفارقهم الحزام الذي يضعون فيه السكين لحماية أنفسهم وعرضهم ، فالسكين — في نظرهم — هي التي تعطي الرجل قيمته ومعناه وليس اللحية [٤] ؛ أما الحزام بالنسبة للمرأة فهو شرفها ، فعندما أرادت إحدى نساء القرية إثبات عفتها ونفي إشاعة أنها حامل ، التفات بحزام من قماش عريض مبلل بالدم، ليروا أنه دم العادة وليست كما توهموا [٥] .

وبعد هذا العرض السريع للروايات ذات الظلال الواقعية ننتقل إلى ما هو واقعي حقاً منها . ففي رواية " غيوم الخريف " لإبراهيم الناصر ، تبدت ملامح الواقعية النقدية في انتقاد الأوضاع الاجتماعية ، والتفاوت الطبقي فـ " الموقف المميز لأغلب الواقعيين النقديين هو موقف الاحتجاج الرومانسي على المجتمع الرأسمالي [٦] لذلك يعد الناصر من أهم كتاب الرواية الواقعية النقدية في السعودية ، فبالإضافة إلى اهتمامه بانتقاد الرأسمالية ينتقد العادات السيئة — في نظره – المتوارثة مثل التداوي بالكي ، والطب الشعبي كما انتقد رواية " غيوم الخريف " في رجال الأعمال السعوديين وضياع أموالهم في السفر إلى الخارج ، والسقوط ضحية المحتالين واتباع الشهوات [٧] .

---

(١) السابق : ص ١١ .

(٢) السابق : ص ١٣ .

(٣) السابق : ص ١٣ ، ١٤ .

(٤) انظر : السابق : ص ١٦ ، ١٧ ، انظر أيضاً على سبيل المثال ص ١٢٧ — ١٢٩ .

(٥) انظر السابق : ص ٢٢ ، ٢٣ .

(٦) د. طه وادي : " مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية " ، (ط١ ، دار النشر للجامعات) مصر — القاهرة ١٩٧١ م ، ص ١٠٤ .

(٧) انظر : إبراهيم الناصر : " غيوم الخريف " ، ص ٩٣ ، ص ٢٦ ، ١٤٠ — ١٤٢ .

وتظهر واقعية الحميدان أيضاً في هذه الرواية في وصف أدق تفاصيل المكـان " بيت خالد " إحدى الشخصيات الثانوية ؛ لبيان مدى الرفاهية التي تعيشها : " بدت شقة خالد مترفة في حي راق .. وثيرة الأثاث يتدلى النجف الكريستال من زواياها .. والستائر من النوع الجذاب ... وعمد إلى تمديدات المسجل والفيديو بكافة الغرف ... وعند المدخل وضع مقاعد " أنتريه " تتوسطها طاولة مذهبة . وجاء بعده المطبخ ... ويحتكر كافة مستلزمات الطبخ . وغرف النوم منفصلة بحيث تكون بعيدة عن الضوضاء أو الصوت ... وجعل غرفة الجلوس محاذية لغرفة الطعام ... وبينهما فاصل وضع عليه تشكيلة من الزهور المنسقة بعناية أخفى أغلب الجدران بلوحات كبيرة حرص أن تكون ألوانها هادئة ومعبرة . و لم ينس آلة البيانو التي احتلت جانباً من غرفة الجلوس .. وأصص الزهور موزعة على كافة الأركان والأرفف " (١) . فالروائي الواقعي يعمد إلى وصف المكان بإسهاب وصفاً تفصيلياً ودقيقاً سواء كان أنيقاً أو تعيساً ، وهذا الوصف ليس لتعبئة صفحات الرواية بل له معنى رمزيٌّ (٢) فالبيت الأنيق يرمز إلى وجود طبقة ميسورة .

ومن الطبيعي أن الكتاب الجدد عرفوا أنواعاً من الواقعية ، بل إن الرواية السعودية شهدت ازدهاراً وتنوعاً في الخطابات السردية من منتصف التسعينات الميلادية تقريباً ؛ وذلك بتمثل الواقعية النقدية والواقعية الرمزية ، مع اختلاف نسبة الأولى عن الثانية من كاتب إلى آخر .مثل روايات عبده خال وخاصة رواية " الطين " وروايته الأخيرة " فسوق " ، إذ إنه في هذه الرواية " فسوق " يلجأ كثيراً للرمز إلى الواقع إلى انتقاد الأوضاع الاجتماعية ، أي أن الكاتب عندما يأتي – على سبيل المثال – بروايات مختلفة لأشخاص كما هي في الواقع ، فهو لا يهدف إلى تسجيل كلامهم ليرصد واقعهم في الحقيقة ، وإنما ليرمز إلى ظاهرة سيئة متفشية في المجتمع .. فبطلة الرواية " جليلة " ضحية الإشاعات والنميمة ، وخاصة فيما يدور حول شرفها ، فهي بالرغم من أنها متوفاة إلا أن ألسنة الناس لا تكف عن لوك عرضها ، وخاصة النساء ، فعندما لا يجد الأب ابنته في قبرها تبدأ الوساوس تجتمع على هربها مع أحد عشاقها ، فمرة تنظر إحدى السيدات إلى سلوكها في طفولتها من حبها للرجال ، أو رفض والدها تزويجها لفقدها بكارتها على حد قول إحدى العجائز (٣) ، ويتضح هدف الكاتب المتلبس بالواقعية الرمزية في منتصف الرواية تقريباً بقوله : " هذه الشخصيات ليست بهذا

---

(١) السابق : ص ١٢٢ .

(٢) انظر : د. محبة معتوق : " أثر الرواية الواقعية الغربية ... " ، ص ٢٢ .

(٣) عبده خال : " فسوق " ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ ٢٠٠٥ ، ص ٨٠ .

التهاوي الفاضح . فكلنا نقف أمام بعضنا ، مستترين تحت أقنعة ، نحملها حين نخرج من أسرارنا فكل شخصية مجتثة ، وحين تقف على أسرارها ، تكتشف عمق الاجتثاث الحادث فيها . وهذا يحتاج إلى هتك أسرار كل شخصية ، لتقف على ذوات يأخذ منها الزمن ما يشاء ، ويترك فجوات اجتثاثه تُملأ بصيغ مختلفة. فنطلق أحكامنا على الأفعال الصادرة أثناء ارتداء الأقنعة .... " [1] .

وتنتهي الرواية بتأكيد الروائي هذا الهدف الاجتماعي برؤية رمزية تتمثل بعنصر المفاجأة لشخصيات الرواية التي نظرت إلى جسد البطلة ، وقدرها على الإغراء تبريراً لاختفائها، لتكتشف أنها ليست سوى جثة هامدة قام أحد الدفانين المعجبين بها بتحنيطها ؛ ليسهل له تقبيلها ومعانقتها بين الحين والآخر ، فلم تسلم من الناس في حياتها وبعد مماتها ، وهي رمز لكل شخصية مجتثة تكتشف عنق الاجتثاث الحادث فيها عندما تهتك أسرارها؛ لكنك لا تحكم على أفعالها الصادرة – كما يبدو من رؤية الكاتب – إلا أثناء ارتداء الأقنعة، فالحكم على البطلة (جليلة) لم يكن سوى من ظواهرها ، حتى وإن غاصت بعض الشخصيات في ماضيها فإنها لا ترى إلا الظاهر ، فعندما لم يجدوها في قبرها بدأت تُحاك حولها القصص من محاور ظاهر تصرفات قامت بها ، دون النظر إلى الدوافع الحقيقية ؛ وكأن الإنسان نص أدبي يحّمل التأويلات من ظاهره ، بغض النظر عن أعماقه أو ما تعتري روحه من ملابسات .

ومن الروايات النقدية التي استخدمت الأسلوب الساخر أو خطاب السخرية في نقد المجتمع رواية " أبو شلاخ البرمائي " لغازي القصيبي ، في مثل قول السارد معتمداً لغة الحوار بين شخصيتين لا ثالث لهما هما الصحفي توفيق ، والشاعر أبو شلاخ : " نادي لبن العصفور يطوّر ، الآن جهاز كمبيوتر مهمته تأليف الكتب .

توفيق – كيف؟

أبو شلاخ – هناك حقيقة رئيسية ، يا أخي أبو لمياء ، يجب أن تدركها وهي أن ٩٠% من الكتب متشابهة . لا أقول متماثلة ولكن أقول متشابهة . خذ ، على سبيل المثال ، الروايات البوليسية المحور واحد لا يتغير . من ذا الذي ارتكب الجرعة؟ والاحتمالات محدودة: (إما الزوج أو العشيق أو الطباخ أو رجل الشرطة باستطاعة أي كمبيوتر ذكي أن ينتج ٥٠ قصة بوليسية في الساعة. أو خذ قصص الرعب – العقدة تدور حول شبح يرفض

(١) السابق : ص ١٤٥ .

مغادرة المترل ، أو شيطان يتقمص فتاة مراهقة ، أو كائنات تطب من الفضاء الخــارجي . باستطاعة الكومبيوتر الذكي أن ينتج ١٠٠ قصة رعب في الساعة . بعد فترة مــن الــزمن سوف ينقرض الكتاب وينقرض القارئ. لن يبقى سوى الكومبيوتر وزبون الكومبيوتر.

توفيق – ألا تشعر بالأسى لهذا المصير وأنت شاعر؟ " (١) .

وهذه الرواية – إن صح تسميتها رواية – تكسر المتعارف عليه من آليات السرد التي تعتمد الراوي آلية أساسية في بنية السرد ، وبذلك تلغى المسافة بين السرد والحوار ، لتظهــر بنية السرد من خلال الحوار المباشر الذي يشبه – إلى حد كبير – فن المسرحية ويفــصلها عنها عدم وجود مشاهد ، وبدلاً من المشاهد اختار أبيات المتنبي تفصل بين فصول الروايــة وترمز لمجمل الفصل الذي يليها ، وعموماً فإن روايات القصيبي جميعهــا باســتثناء روايــة "الجنية" تعتمد الواقعية النقدية .

وتجمع رواية " وجهة البوصلة " لنورة الغامدي بين الواقعية النقدية والترعة الرمزيــة في تشكيل بنيتها السردية ، كما هو متبع في روايات عبده خال " ؛ وبهذا يظل الواقع والرمــز أجزاء لا تنفصم عن حركة النمو الأدبي الخصبة حيث يختلطان ويمتزجــان في كــثير مــن المستويات"(٢)، وتتضح لغة الرمز بدءاً من العنوان الذي تختار تسميته " وجهــة البوصــلة " فيحدد هذا العنوان مسار اتجاه الرواية ، ويحيل على المجالات الدلالية المتصلة بمدارات البوصلة بوصفها آلة إرشادية ، واستطاعت الكاتبة بهذا العنوان التعبير عن الرواية ، واختزال معناهــا باستحضار صورة البوصلة المكونة من قرص وإبرة مغناطيسية وخطوط اتجاه ؛ وبإخضاع هذا الشكل لتبيان الخطة السردية للرواية نجد أن القرص يقابل الفضاء النصي ، والجهات الأصلية التي تشير إليها الإبرة المغناطيسية بشكل ترددي هي – كما ترى الناقدة د . لمياء باعــشن – الشخصيات النسائية في النص . فالشمال وهو أثبت الاتجاهات تحتله ذات الساردة ، والغرب ذات البطلة والشرق ذات الكاتبة ، أما الجنوب فتتوضع به الكتلة النسائية، وتشكل في مجملها الشكليات الثانوية (جميلة ، وبركة ، وفضة العجوز ، وعذبة ، وزينة ، وغيرهن).

أما رجال النص فيتوزعون في الجهات الفرعية ويشار إليهم فقط حين اتصالهم بأولئك النساء وهم (ثامر ، وعلامة ، وجبر ، والسبتي) (٣).

---

(١) غازي القصيبي : " أبو شلاخ البرمائي " ، ص ١٩٨ ، ١٩٩ .

(٢) د. صلاح فضل : " منهج الواقعية " ، ص ٢٩١ .

(٣) انظر : د . حسن النعمي : " خطاب السرد .... " ، ص ٣٧٤ ، ٣٧٥ .

ومن أمثلة الواقعية النقدية في هذه الرواية قول الساردة " قلت لفضة : أليس اسمي واسمك في الملف المدرسي ... أو لم يدرجا في الصحف يوم ظهرت نتائج الثانوية ، ثم أليسا مشاعين بين عمال المزرعة ومثبتين في روشتات الأطباء ومكاتب الحجز " (١) فالكاتبة تنتقد ما يعده مجتمع القرية عيباً ويمنع المرأة من التعبير عن حريتها حتى بأبسط أشكالها وهو مناداتها باسمها.

أما الواقعية التسجيلية فظهرت بوضوح في ثلاثية تركي الحمد " أطياف الأزقة المهجورة " إذ بدت تشبه كثيراً واقعية ثلاثية نجيب محفوظ التسجيلية ، في مثل : تصوير الشخصيات وطبائعها كما فعل الحمد في الجزء الأول عندما وصف أسرة خال (هشام) وهم يتحلقون حول طعام العشاء : " كان الجميع يتناولون السليق وعيونهم على الدجاجتين، انتزع الخال فخذ إحدى الدجاجتين ووضعه أمام هشام الذي أخذ يلتهمه بهدوء أمام نظرات أحمد وعبد الرحمن النارية ، ثم لم يلبث الخال أن قطع فخذاً آخر ووضعه أمامه ، فعل به ما فعله بسابقه (...) وما أن اطمأن أحمد وعبد الرحمن إلى مغادرة الخال حتى انقضا على ما بقي من الدجاجتين في صراع لا يرحم . وكان هشام ينظر إليهما باستغراب ، فهو لا يدري ماذا يجري ، ولكنه أدرك لاحقاً أنه إذا أراد العيش في مثل هذا البيت فعليه أن يكون ذئباً على مائدة الطعام ... " (٢) .

وفي مثل قول السارد عندما يستطرد في وصف تفاصيل الشخصيات الثانوية والشوارع بمسمياتها الحقيقية : " وفجأة فتح باب الدرجة الأولى ، ثم لم يلبث أن دخل منه رجل فارع الطول بلباس مدني ، وبنية رياضية . اتجه نحوهما ، واستلم أوراقاً من الحارس ، ثم تقدم الجميع في الطريق إلى الخارج ، فيما كان المضيف يقف عند باب الخروج بأدب جم ،" وهو يحاول رسم ابتسامته على وجهه الوسيم .

كانت الحرارة المرتفعة ، والرطوبة الخانقة هي أول شيء قابلته به جدة ، وإن كانت أرحم من حرارة ورطوبة الظهران " (٣) .

ويمكن القول : إن روايات ما بعد الألفية الثانية وخاصة روايات المرأة اجتمعت في بوتقة الواقعية التسجيلية مثل رواية " بنات الرياض " لرجاء الصانع ، ورواية " بحريات "

---

(١) نورة الغامدي : " وجهة البوصلة " ، ص ٢٦ .

(٢) تركي الحمد : " العدامة " ، ص ٢٠٦ .

(٣) تركي الحمد ، " الكراديب " ، ص ٨ ، ٩ .

لأميمة الخميس ، ورواية " الأوبة " لوردة عبد الملك ، وإن كانت الرواية الأخيرة تحـاول تبني الواقعية النقدية في بعض مقاطعها السردية ؛ إلا أن اللغة الفضائحية المكشوفة كـسرت هذا الهدف وشوّهت جماليات الواقع وأخلاقيات الأديب ، في مثل التعدي على المقدسـات والتقليل من قيمتها أو تشويهها .

في مثل قولها : " يا أمي بم غفر الله لك فأنشأك شابة " كالزهرة الجنية " ؟

تتطاول وتنظر إلى التنور فتراني نخلة والنار تضطرم في رأسي لا تعبأ كعادتها وتـستدير (.....) [1] .

والكثير من الأمثلة التي يرقى البحث عن تدوينها . فاستخدام الكاتبة لغة فـضائحية لا تليق بأنوثتها ، وقبلها انتمائها الديني والبيئي .

أما رواية " بنات الرياض " لرجاء الصانع ، فقد صورت الواقع الاجتماعي ، ولكـن بلغة جافة تقترب من المقالات الاجتماعية ؛ فالكاتبة – فيما يبدو – تحاول نقل ما سـجلته من الواقع حولها ومما يصلها من رسائل وقصص لفتيات من الرياض على البريد الإلكتروني ، وعنوان " بنات الرياض " لا يتفق كلياً مع مضمونها ؛ لأنها تتحدث عن فئة محددة من فتيات المجتمع المخملي لا يمكن أن يمثلن أنموذجاً لبنات الرياض .

أما رواية " بحريات " لأميمة الخميس فهي من الروايات السعودية التي اسـتطاعت أن تمثل الواقعية التسجيلية دون القضاء على جماليات الكتابة الفنية ، مع وجود إشارات رمزية بدءاً من العنوان الذي لاح لها من فكرة تشبيه بعض السعوديين الذين تنبع أصـولهم مـن خارج الجزيرة العربية بـ " طرش البحر " فأطلقت على النساء الشاميات اللاتي يحـاولن التكيف مع البيئة السعودية وصف بحريات بما يحمله من جماليات تناقض ما وظّف التشبيه له عند العامة فتصنع منه بقدرتها السردية جمالاً يتلبس بطلات الرواية الشامية وهـن بهيجـة ورحاب وسعاد [2].

تقول الساردة : " ثنائي (رحاب وبهيجة) كان يتوازى ولكنه لم يلتق ، كان يضيع بين عجلة (بهيجة) ورغبتها في الحلول السريعة والقريبة ، وهدوء (رحاب) وعمقها وعجزها عن مقارعة الحياة بشكل مباشر ... كانت دوماً تبحث عن الدروب الخلفية لتلتـف عليهـا ،

---

(١) وردة عبد الملك : " الأوبة " ، (ط١ ، ٢٠٠٦) ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، ص ٧ .

(٢) أميمة الخميس : " البحريات " ، (ط١ ، ٢٠٠٦) ، دار المدى ، سورية – دمشق ص ١٠٩ ، ١١٣ ، ١٢١ ، ١٤٣ .

ولكنهن البحريات اللواتي كن يلتقين ويستأنسن بلكنة حوريات البحر الخاصة ... تدور بينهن ..... الأصوات الخفية الغائرة لتلاطم بحار وأمواج وحوريات معبأة بداخل شباك للتصدير .

تلك العلاقة المتوازية كانت بالتأكيد بحاجة إلى (سعاد) التي ستكون ثالثة الأثافي " [١] .

فمن الطبيعي أن تعشق البدوية هذا الطبيب الشاب الأحمر النضر ؛ أما غير المتوقع فهو مبادلتها العشق بجنون وهيام واحتطام السيل الجارف .

شيء كالمس .. أخذ الطبيب يتخبط ويهيم حول خيام أهلها ومنازلهم ليترقبها ، وينحل وتصيب الرجفة أطرافه .

ولم يكن هناك من سبيل إليها ودونها شوارب وبنادق ومكان وتاريخ وقبيلة ... وهو ليس سوى دختور شامي ... (طرش البحر) " [٢] .

والساردة تحرص على تسجيل العادات المتوارثة والمكان ، وصفاً دقيقاً مسهباً في مثل قولها : "

" في نهاية أبريل تصل عادة بعض حقائب المطر متأخرة إلى الرياض ولكنها حين تنفجر تكون مكتنزة ومثقلة فتنبعث سيول وبرد ومطر من كل جزء في السماء ، تنسى الرياض من خلاله قوانين الصحراء ".

" تعبأ السيارات بالخيام وقدور الطبخ والحطب والخرفان التي ستذبح ومعدات القهوة والشاي ، وتمر مكنوز ، ورز وسكر وشاي ... وطحين يخبر لكي يصبح مراصيع أو قرصان أو قرص البر ... وتنكة سمن .

وبنادق للصيد ولحماية النساء والأطفال وطبول يقرعونها أول الليل ... الخ " [٣] .

وتستمر الرواية على هذا النحو من التصوير الدقيق من خلال وصف أنموذج للكثير من العائلات العريقة في الرياض وهي بيت " آل معبل " وطريقة عيشهم في مزارعهم ومدى تقبلهم للغرباء وخاصة البحريات ؛ ففي البدء كانت بهيجة تعاني من أم صالح التي كانت ترفض محاولة استقلالها بحياتها مع زوجها ، بل رفضها حتى ما ترسله والدة بهيجة لها من

---

(١) السابق : ص ١٦٨ .

(٢) السابق : ص ١٨٨ .

(٣) السابق ، ص ٧٥ .

طعام بحجة وجود الثوم به . ولكن بهيجة تتأقلم مع أسرة آل معبل ومع مناخ الرياض المغبر عندما تزرع بعض الشتلات في مواجهة قسوة الحياة والمناخ ، وتساعد أنغريد الألمانية في هذا التأقلم عندما تعلمها صناعة الكيك الألماني ، وتعطيها مسكنات للحرارة في وقت لم تكن موجودة أو معروفة (١) .

أما رحاب الفلسطينية فتأتي إلى الرياض بعقد عمل في السعودية " معلمة " ، ويكون اتصالها بهذه الأسرة ليس بعقد الزواج كما حصل مع بهيجة وسعاد ؛ وإنما من خلال عقد العمل معلمة لبنات عائلة آل معبل (٢) أما سعاد فكانت وسيلة الساردة لتصوير مرحلة ما بعد التحولات الاجتماعية في الرياض ، فسعد بن آل معبل يتزوج من سعاد السورية ، وينتقل معها إلى " مجمع آل معبل بلوك ضخم في (الملز) قريب من مبنى بهو جامعة الرياض بقبته الزهرية البراقة ، غرب مضمار سباق الخيل ،وبات يمنح الحي أحد ملامحه وخصوصيته، صخب العائلة ....وسياراتها وزوارها ... وخدمهم ، ينتقلون وتصحبهم أمجادهم الخاصة.

لم يجلب (آل معبل) كثيراً من محتويات بيت النخل ، وكأنهم يؤسسون رواية تاريخية مغايرة ، بأثاث مستورد من إيطاليا ، وستائر جديدة ... الخ " (٣) .

وتظهر النزعة الرمزية بوضوح ، متآزرة مع الواقعية التسجيلية ؛ مع اختلاف نسبة الأولى عن الثانية في الروايات الحديثة الجيدة ؛ مما يضفي على لغتها شعرية مثل : رواية " الفردوس اليباب " لليلى الجهني ، ورواية " كائن مؤجل " لفهد العتيق ، وروايات محمد حسن علوان " سقف الكفاية " ، " صوفيا " والأخيرة " طوق الطهارة " وروايتي " فيضة الرعد" ، و "جرف الخفايا " لعبد الحفيظ الشمري ، وروايتي أحمد الدويحي " أواني الورد " و " المكتوب مرة أخرى " .

ففي رواية " الفردوس اليباب " لليلى الجهني – على سبيل المثال – تقول الساردة مسترسلة الخطاب الشعري في مخاطبة المسرود له : " كانت وجوه كثيرة تسبح في الفضاء الممتد بين عامر وبيني ، حتى خاتم الخطبة كان يطفو قليلاً ثم يغوص مثل وردة مربوطة بحجر ... وميكائيل ينفخ في الصور والتفاصيل المذبوحة في قلبي تنشر ، تبعث عارية إلا من أساس. وفي آخر الأمر يا خالدة ، كنت أنت أيضاً قد تعريت أمام الشيطان فوق أرض الله وتحت سمائه ،

---

(١) انظر : السابق " ص ٨٧ .

(٢) انظر : السابق : ص ١٤٢ – ١٦٨ .

(٣) انظر : السابق : ص ١٧٧ .

أتصدقين يا خالدة ؟ مرت أيام كان الهواء يموت مخنوقاً بين جسدينا الملتحمين عامر وأنا . وليلة رأيتكما مات الهواء مخنوقاً بالبكاء الرابض على أطراف حلقي ، وعامر مثل فـأر في مـصيدة يخاف أن أضع طفلنا / إثمنا تحت قدميك ... الخ " (١) .

" بالله يا خالدة لا تفتحي أبواب العذاب بيديك ، أما أنا فلأتردى في جهنم سبعين خريفاً ، أنا التي غافلت الحرس وولجت الفردوس قبل أن يأذن الله لمخلوق " (٢) .

" آه ما الذي حلّ بي؟ ما الذي حل بأحلامي فهمشها وغرز شظاياها في روحي ؟ ياه، كان ما أكثر الأحلام ! قلت سأكتب عن جدة ، قلت سأرسم جدة التي أحبها على الورق. خربشت أوراقاً لم أفهمها ، وهأنذا أكتب للموت وأترك جدة خلفي تصطخب كل صباح دون أن يغير اليأس ملامحها " (٣) .

ولعل اللغة الشعرية تأتت في سرد رواية " الفردوس اليباب" من توظيف الرمز والمنولوج (الحوار الداخلي) على امتداد أحداث الرواية لتحقق بذلك شعرية السرد دون أن تصل بهذا الرمز إلى الغموض ، ويصبح مقبرة كبرى للرموز على حد تعبير فيروز أحد المتعصبين للواقعية الاشتراكية (٤) ، فحرص السارد على تسجيل واقع بطلتها المؤلم ، ولكن بلغة حزينة شعرية ، أنقذ الرواية من السقوط في براثن الرمزية التي رفضها نيرودا كمذهب ، وفي الوقت نفسه أكد على أهميتها متصلة بالواقع دون استرخاص الأحلام (٥) .

واستخدام السارد أو الساردة المجازات والتشبيهات في بنيتها السردية ليس شاهداً كافياً على وجود النزعة الرمزية ، وإنما إلحاح ليلى الجهني في روايتها " الفردوس اليباب " على معاودة الرمز عن طريق الصور المجازية ، على سبيل المثال ، هو ما جعل الرواية تدخل تحت منظومة رمزية ، بالإضافة إلى التوجه العام الواقعي .

" فالصورة يمكن استثارتها على سبيل المجاز ، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح ، كتقديم وتمثيل على السواء ، فإنها تغدو رمزاً ، قد يصبح منظومة رمزية (أو أسطورية) "(٦).

---

(١) ليلى الجهني : " الفردوس اليباب " ، ص ٥ ، ٦ .

(٢) السابق : ص ٦ .

(٣) السابق : ص ٥٠ .

(٤) انظر د. صلاح فضل : " منهج الواقعية .... " ص ٢٩١ .

(٥) نفسه .

(٦) رينيه ديليك – أوستن وارين : " نظرية الأدب " ، ص ٢٩٧ .

المبحث الثالث

الاتجاه التاريخي والخرافي

يقصد بروايات الاتجاه التاريخي الروايات التي استندت أو رجعت إلى التاريخ في تشكيل نيتها السردية ، وينقسم توظيف الروائيين السعوديين للتاريخ في بنيتهم السردية إلى قسمين " واقعي ، وخرافي ؛ ففي القسم الأول وُظِّف التاريخ الواقعي كما هو سواء كان في الزمن البعيد أم القريب ؛ وذلك في تقديم أحداث عبّر عنها القاص بأسلوبه الأدبي . كما في رواية " أمير الحب " لمحمد زارع عقيل ، وفيها استرفد تاريخ الدولة الأموية ، أو في الزمن القريب كما في رواية " طنين " للأمير سيف الإسلام آل سعود ، وفيها تاريخ الدولة السعودية الأولى. وهاتان الروايتان هما فقط ما يمكن أن يعد من الروايات التاريخية ، وإذا كان الأول " محمد زارع عقيل " ينطلق من رؤية رومانتيكية للتاريخ ، فإن الثاني " سيف الإسلام " ينطلق من رؤية واقعية تسجيلية .

ومعلوم أن التاريخ كان أحد أهم روافد الرومانتيكية عند الكتاب العرب في الدول المجاورة مثل روايات على باكثير التاريخية الرومانتيكية ، وعلى الجارم حيث أصدر رواية " مرح الوليد" (١٩٤٣) التي تتحدث عن حياة الوليد بن عبد الملك الخليفة والشاعر ، وأهم ما قدمه على الجارم بالنسبة للرواية التاريخية أنه نقلها من مجال التاريخ العام إلى مجال التاريخ الأدبي[١] .

وهذا ما فعله محمد زارع عقيل في رواية " أمير الحب " عندما استدعى شخصيات أدبية من تاريخ الدولة الأموية ، وترجم أشعارها في مثل قوله : " قاتل الله المخزومي فقد أخذ صورة رائعة لهذه المرأة .

بعيدة مهوى القرط إما لنوفل   أبوها وإما عبد شمس وهاشم

صدق مروان لازال غصنها ريان ، وتحتفظ من الماضي برصيد ضخم ، ويحك يا مروان! إنك ستنوء بحمل ثقيل. أي تكافؤ وتكامل وارتواء سيكون بينكما ؟ ولكنه الحب السياسي! وقالت فاختة بعد صمت " يا بن سعيد امنحني فرصة أعطك رأيي في هذا الزواج.

(١) انظر : د طه وادي : " مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية " ، ص ٦٥ .

قال ليكن ذلك وأرجو أن تكوني إيجابية في سبيل غاية تقترن بهدف " (١) .

فالسارد يزخرف لغته وأسلوبه في إعادة كتابة التاريخ ؛ تبعاً للاتجاه الرومانتيكي الذي كان سائداً حينها في توجه الروايات التاريخية في البلاد العربية ، كما أن محمد زارع يطوع التاريخ لتفكير الشخصيات في الزمن الحاضر ، مثل تعليل قول أسماء بنت أبي بكر الصديق " الشاة لا تتألم من السلخ بعد ذبحها " " فقال روح " لا تنس يا مولاي أن أسماء بنت أبي بكر مازالت على قيد الحياة .. ولربما تكون ألين جانباً من غيرها .

فقهقه عبد الملك وقال : تلك اللبوة زوجة الأسد التي قالت لابنها " الشاة لا تتألم من السلخ بعد ذبحها " فماذا يرجى من لينها وهي تدفع ابنها إلى الموت دفعاً ؟

فقال روح : ربما قالتها في ثورة الغضب فكانت ترى أن قتل ابنها أخف وطأة على قلبها من أخذه أسيراً يطاف به في المدن معرضاً لأفظع الشتائم،ثم تكون النتيجة حتمية " (٢).

وفي رواية " طنين " لسيف الإسلام بن سعود يهدي الكاتب روايته " إلى كل المنقبين عن المصداقية في وقائع التاريخ المتناقضة " ، ليؤكد حرصَه على تسجيل وقائع التاريخ ، ولكن بلغة سردية تتوسل شعر المتنبي والمعري وجبران وغيرهم في استدعائه ، بالإضافة إلى الأقوال المأثورة في الأدب العربي أو الأجنبي مدخلاً وتمهيداً لوقائع تاريخ انهيار دولة " لم تعد كلمة (النصر) تعني الحقيقة ،أصبحت تعني وصفاً لمن بقي حياً تحت الأنقاض ....(جونسون) "(٣).

ويحرص الكاتب على تأريخ الأحداث في الرواية وتسجيلها بدقة مثل : " ... صدقت فتاي جميل : (ما بعدَك من مقام) .

كتبها الآمل برحمة ربه .

(خالد السعود) .

في اليوم الأخير من شهر ذي القعدة لسنة ١٢٧٧هـ " (٤) وقوله : " وفي ظهر أحد أيام أوائل خريف عام ١٢٤٤هـ ... " (٥) .

---

(١) محمد زارع عقيل : " أمير الحب " (ط٢ ، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م) منشورات نادي جيزان الأدبي ، ص ٥٢ .

(٢) السابق : ص ١٣٢ .

(٣) د. سيف الإسلام بن سعود بن عبد العزيز آل سعود : " طنين " ، (ط١ - ٢٠٠٦) ، دار الفارابي ، بيروت - لبنان ، ص ٦٧ .

(٤) السابق : ص ٣٤٢ .

(٥) السابق ، ص ١٦٩ .

أما الاتجاه الثاني فهو الاتجاه الخرافي وفيه وظفت الحكايات الشعبية المتوارثة وخاصة حكابات " ألف ليلة وليلة " ، وأساطير الجن ، والحكايات الخرافية في البنية السرادية في روايات سعودية حتى كونت اتجاهاً لها ، واستخدمت استخدامات متعددة ومختلفة على مر العصور إلى أن وصلت إلى اصطلاحها الفني الحالي كنوع أدبي له شخصيته المتميزة ، فاستخدمت مثلاً في شمسية السرد الروائي الخيالي الذي يدور حول قوى ما فوق الطبيعة ، أو حول الأشخاص الذين لا يمتون إلى عالمنا بصلة ، وغالباً ما ينتمون إلى الفن الفولكلوري الشعبي[1]، و " أحياناً تطلق كلمة " أسطورة " على أية قصة تدور حول أحداث تافهة ومواقف لا معنى لها (...) وأحياناً أخرى تطلق كلمة " حكاية خرافية " على الصياغة الفعلية لأحداث واقعية أو مزيفة ، أو على أشياء يفترض وجودها برغم عدم وجودها الفعلى " [2] .

ويلاحظ في هذا النص المقتطع أن الدكتور نبيل راغب يماثل بين معنى " الأسطورة " والحكاية الخرافية " مماثلة كاملة ، وهذا ما أختلف فيه معه ؛ لأنني أميل إلى قول من رأى أن الخرافة شكل حكائي بسيط ، يضم وينظم المعتقدات القديمة من القوى الغيبية ، وهو شكل قد يتطور أولا يتطور إلى أسطورة تكون في الأصل خرافة أو لا تكون . ولكن الأسطورة عادة ما تكون أكثر انتظاماً وإحكاماً من حيث بناؤها. وبينما يصعب عزل الخرافة عن البناء الذهني والنفسي لمجتمعها . ومثلما أن الخرافة ذات بنية أو أنواع ثابتة ومتكررة من البنى الهيكلية في تأليفها ، فإن الأسطورة يمكن عزلها عن البناء النفسي والذهني لمجتمعها ، ونقلها إلى مجتمع آخر ، كما أن أبنيتها الهيكلية تتعدد وتتشكل بحسب السياق الثقافي الذي تعيش فيها ، ولكنها كالخرافة يمكن أن تنشأ في مجتمع عقلاني وحديث ، وقد قيل في كتب الأدب العربي القديمة : إن كلمة " خرافة " اسم لرجل عاش قبيل الإسلام ، وكان يؤلف الحكايات المليئة بما لا يعقل ، وورد أن الرسول صلى الله عليه وسلم عندما وصلته بعض حكاياته قال: " لا ! وخرافة حق ، وذهبت مثلاً !)[3] .

" وغالباً ما يساء فهم المصطلح إذا فسرنا كلمة " الأسطوري " فيه باعتبارها مساوية للخرافة، فهي في الحقيقة – بالعكس – مساوية لما يؤمن به الإنسان البسيط إيماناً فطرياً وتلقائياً ، دون تعقيد عقلاني " [4] .

---

(١) د. نبيل راغب : " دليل الناقد الأدبي " ، ص ٣٧ .

(٢) المرجع السابق : ص ٣٧ .

(٣) انظر : سامي خشبة " مصطلحات الفكر الحديث " ، ج ١ ، ص ٣٣٢ ، ٣٣٣ .

(٤) السابق : ص ١٤٢ .

أما التأليف الأسطوري فظهر في الرواية كرد فعل على نزعات القرن الثامن عشر ، ونتيجة للانتصارات الأولى في علم الفلك والرياضيات والطب ، وتلجأ أنواع فنية وأدبية كثيرة إلى النزعات الأسطورية لإعادة تكريم وتقويم الإنسان المتكامل أو لإعادة القيمة للجوانب الروحية [١] .

وبالنظر الفاحص للروايات السعودية ومدى تبنيها للنزعة الأسطورية حتى تصبح اتجاهاً، فإننا سنلاحظ أن التوجه الأسطوري عند الأديب السعودي لم يظهر سوى في فترة زمنية متأخرة ، أي مع بداية النهضة السردية السعودية بعد منتصف التسعينيات الميلادية ، وقد يفاجأ المتلقي أن أول من تبنى الأسطورية اتجاهاً عاماً في كتاباته الروائية امرأة وليس رجلاً ، وهي " رجاء عالم " وخاصة في رواياتها " طريق الحرير " ، و " سيدي وحدانة " و " موقد الطير " وكانت الأسطورة أنضج توظيفاً في الرواية الثانية " سيدي وحدانة " والرواية الثالثة " موقد الطير " .

وقد يعود أحد أسباب تفوق " رجاء عالم " في توظيف الأساطير والخرافة في رواياتها إلى أن المرأة أوسع خيالاً وأكثر حماسة في نقل الخرافة ومعايشة الأسطورة ، خاصة المرأة السعودية التي تتعمق أنوثتها في الاقتصار على مجالسة النساء في المماتعة والمؤانسة ، ويزداد خيالها في الانغلاق داخل بيئتها الخاصة .

ففي رواية " سيدي وحدانة " [٢] تختلط الأساطير والخرافات في النص ، وتتحدث الروائية عن المشعوذين والسحرة بطريقة محايدة تجعل المسرود له يعايش الخيال وما هو بعيد عن الواقع ، أي ما فوق الطبيعة وكأنه حقيقة . ففي البدء تختار الراوية أسماء شخصياتها على غير المعتاد ، لتناسب أحداث روايتها البعيدة عن الواقع ، والمتأثرة بعالم الأرواح والسحر، وخاصة اسم بطل الرواية وحدانة التي توحي بتوحد شخصية المسمى بها بعيدة عن الواقع والمكان فمياجان اسم من غير البيئة المحلية قد يراد به في لغتهم السيد النبيل ، وجمّو تعني جميلة الشخصية التي مرت علينا في الرواية السابقة للمؤلفة " طريق الحرير " وهذه الأسماء " مياجان ، جُمو ، وحدانة ... " [٣] .

---

(١) السابق : ص ١٤٢ .

(٢) رجاء عالم : " سيدي وحدانة " ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ١٩٩٨ ، بيروت .

(٣) السابق : ص ٥ . وتكون الخرافة عامة لا تختص بشعب ، إنما من حكاية بسيطة وتخيلات كما في ص ٩ من الرواية .

وتمعن الرواية الابتعاد عن الزمن الحاضر والزمن الطبيعي إلى الزمن اللامعقول معايشته ، وحلم تقتضيه من تحريف شخصية حقيقية هي " الحب البصري " " ولا توجد في الأسطورة خطوط فاصلة دقيقة بين الحاضر والماضي والمستقبل (....) الفكر الأسطوري لا يقدم آلهـة أو بشراً في وضع من التضاد والتعارض ، إنه يؤله الإنساني ويؤنس الإلهي " (١) ، ملغياً الحد الفاصل بين السماء والأرض .

وتؤكد أسطورة بطولة هذه الشخصية حسن في " ألف ليلة وليلة " وكأن الأدب الشعبي بأساطيره هو المرجع الذي يجب أن تعود إليه في نسج أحداث رواية " سيدي وحدانة " المليئـة بالغرائب والخرافات المكية المتوارثة : " البنت مسكونة . غابت عنا ضحكاتها " . هتفت جدة خديجة بنارة (....) " عجلوا فاعقدوا لهما ، وبذا تقطعون درب بسم الله الرحمن الرحيم إليهـا " (...) " خطابها يتوافدون على الشيخ ، والشيخ معمي ، لا يعرف من يصد ومـن يقـرب. كل قراءات الخبرة منذرة ونجومها ساقطة ، كيف نرمي بالبنت لسوء البخت ؟ " (٢) .

وإذا كانت الخرافة تحتل بعض المواقع المهمة من الرواية كما في المثال الـسابق ، فـإن الكاتبة تُعنى أولاً بأسطرة الواقع ، ومن خلال الأساطير المنقولة تـصنع خرافاتهـا الخاصـة ببيئتها. وهي بذلك تنحو المنحى نفسه في رواية " طريق الحرير " (١) غير أن الأسطورة في " طريق الحرير " أكثر رمزية وإرباكاً للمسرود له ، ويشعر وكأنه يفك شفرات مـشعوذين اعتمدتها الكاتبة لتبرهن على قوة الأرواح في تحريك شخصياتها ؛ حتى إنهـا لا تـستطيع أن تتحكم في بناء نصها ، تبعاً للخلفية المكانية والزمانية التي تعيش فيها شخصياتها المكية .

" رقصتها سحرت البحارة ، وسارت بأقدامنا العارية على الماء شمالاً ، كان في طبعها التشتيت ، لولا تدخل الأدلاء الذين أعادوا النوايا شرقاً بخاتمة للجنوب " (٣) .

وفي الصحراء التي كرّت ، وللجزر من إناث التنين ، كنا معلقين على جذوع نـسوة بدويات ونُخصَ ... " (٤) .

١١ ١٠٠ ٥٠

٤ ٢٠٠

١

---

(١) ميشيل زيرما : " الأسطورة ، والرواية " ت : صبحي حديدي ، دار الحوار ، ١ ، ١٩٨٥ ، سورية / اللاذقية ، ص ٥ .

(٢) السابق : ص ٨١ .

(٣) رجاء عالم : " طريق الحرير " ، (ط١ ، ١٩٩٥) ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – بيروت ، ص ٨ .

(٤) السابق – بيروت : ص ٩ .

قد نرى تقلب وجهك في السماء " [١]

وهذا ما حاولت أن توهمنا إياه أيضاً في رواية " سيدي وحدانة " عندما خاطبت حسن البصري (المسرود له الفعلي) في بدايات الرواية قائلة : " مهلاً هأنت تخرج لحكايتي يا حسن البصري من ضلع السحارة الشرقي " جئت من الليلة الواحدة والستين بعد السبعمائة من الألف ليلة وليلة. حضرت أوراق مشقوفة من مجلد الليالي ، شقتها وطوتها أصابع جمود على حكايتك يا حسن الصانع " البصري " [٢] .

وسيدي وحدانة في الحقيقة ليست سوى روح تتمثل للشخصيات ليؤكد لك حرصها على الابتعاد عن الواقع المادي بداية من العنوان " سيدي وحدانة " فتصفه الرواية من بداية الرواية بقولها : " سيدي يلبس كل الوجوه ، لكن وجوهه بشارة . احذر فقط إنساناً بعينه فإنه كتاب مخطوط به كل أسماء المقدّر موهم ، وتتجدد الأسماء كل طلعة شمس وكل غربتها" [٣].

وكان سيدي وحدانة كثير الظهور في الحجاز حتى أحصى كل دماء المتنافسين على إماراتها. وتكرر ظهوره في وديان مكة ، حتى كانت مقتلة الطائف العظيمة ، يومها كان الجند يشاهدونه يحمل خيرة محاربهم (....) بعد تلك الغنيمة توارى فلم يعد يتجسد للمارة، أو يقبل ضيافة البيوت المكية المتعطشة لبشاراته التي لا تخيب " [٤] .

ولعل شعور الراوية بسيادة الرجل في حياتها جعلها تصنع منه بطلاً سواء كان في جعله الشخصية الأسطورية المؤثرة في الأحداث " سيدي وحدانه " أو مسروداً له (الفعلي) على مدى صفحات الرواية ، فتخاطب حسناً البصري الذي يرمز أيضاً للرجل الأسطورة وهو عند الراوية سيدها أيضاً ، وتحاول مع هذا التمجيد للرجل الأسطورة تذكيره بأهميتها من خلال أسطرتها أيضاً ، فتقول : " أتعرف يا حسن البصري كيف يؤلفون المكي ويفتحون صدره للغازي (...) فيردد العابرون أن " أهل مكة من جبللة جبالها " (...) فيردد هذا الجيل الذي انبثقت أو جبلت منه كل إناث مكة ، والذي جاء في الأسطورة أنه (إذا فنيت النوارية فنيت الأرض (....) ، أي أن فناء الإناث النارية فناء للذكر .... " [٥] .

---

(١) السابق – بيروت : ص ١١ .

(٢) السابق : ص ٧ .

(٣) السابق : ص ١٦ .

(٤) المصدر نفسه .

(٥) السابق : ص : ١٩٣ .

أما رواية " موقد الطير " لرجاء عـالم ، فتجتمـع في الجـزء الأول مـن العنـوان (الموقد/الخرافة) وفي الجزء الثاني (الطير/الأسطورة) لتكون بذلك عالماً غرائبياً اجتمعت فيـه الخرافات المكية المحلية بالأساطير الشعبية القديمة عند العرب مثل (أسطورة الطير، ، وأسطورة الخيل) فتقول الراوية : " الموقد يقوم شمال غرب ؛ أما درجاته فلا أحد يعرف أين تبـدأ ، جدي آدم كان يحكي لي عن سلالم للرخمة ، يصفها تبدأ من السرداب بهذه الدار الممتد من الركن جنوب غرب ، لتعبر في الظلمة شرقاً ، ثم تظهر فجأة صاعدة بمنتصف العلو للضلع ، وتستمر في صعودها التدريجي في جسد الضلع جهة شماله ، حتى تبلغ الموقد بركن الـشمال غرب ، فتكون بذلك قد طافت كامـل الجبل من جهاته الثلاث قبـل أن تنتـهي في موقد الطير" [١] .

والطير يعمل على أسطرة الموقد ، " الموقد ذاك ، ما الذي يوقده طيره ؟ لا أرى غـير رزق الطير يرمش الحجارة " [٢] " عمارته كائنة لم ينصبها بـشر ، مـسكون بتكوينـات وبراكين قديمة ، الاستراحة الهواء بطيره قبل أن يهبط المغرب ، وخال هو الآن للأشباح يـا سيدتي ، كلما هبط الليل أرى حركة خاطفة بقلب الموقد " [٣] .

أما أسطرة الخيل في هذه الرواية فجاءت بطريق غير مباشرة وهي (الحلم) ، واختيـار واسطة لصنع هذه الأسطورة المتعلقة بالخيل تجعل من تأثيرها ثانوياً في الأحداث ، يتحـول بفعل الأسطرة إلى رمز الأحداث تالية أو ما يسمى بتقنية الاستشراف " . في حلمه جاء آدم يركب فرساً بوجه أنثى لم تنكشف له تفاصيلها ، ما أن شد عرفها حتى تبين له أن الفـرس مجنّحة ، ضربت حافرها في الأرض وطارت تنقله من ذروة لذروة في جبال عجيبـة تقـود لأرض حرم"[٤] .

وتختار الكاتبة أيضاً في هذه الرواية شخصية دينية تاريخية لتربطها بمعتقـدات خرافيـة محلية تكتسب أسطوريتها بانتسابها إلى هذه الشخصية وهي النبي " أيوب عليـه الـسلام ، فحقيقة صبره وقدرته على التحمل تجعل الشخصية الصابرة صبراً قد لا يطيقه بشر ، تستحق التشبيه بأيوب ، وتلبس حاله في زمن غير زمنه الحقيقي ، فتقول : " هو أربعاء أيوب .وفيه

---

(١) رجاء عالم : " موقد الطير ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، ٢٠٠٢ ، بيروت ، ص ١٠٦ ، انظر أيضاً ، ص ١٠٧ .

(٢) السابق : ص ١٠٥ .

(٣) نفسه .

(٤) السابق : ص ٨٩ .

يطلع سيد الصابرين للاغتسال برمل الجل من رمل الحرم ، الداخل موءود والخارج مولود ، ولا ظافر إلا المرمود ، هو أربعاء الرماد ، " .

"هو يوم طلوع الصبر في رحلة تكفيره عن صبره ، ما أنت بأيوب ، فلا تسلك أهوال الصبر ، " (١) .

وبذلك فإن رجاء عالم وإن لم توفق تماماً ببنية فنية متماسكة ، فقد استطاعت أن تجعل الأساطير إطاراً لنصها الروائي تتخلله الخرافة المحلية التي استطاعت أحياناً كثيرة العودة بها إلى منابعها الأصلية ؛ لتكتسب بذلك السمة الأسطورية ؛ فإما أن تخلق حدثاً حقيقياً والشخصية في الأصل ميتة أو من الجن لها صفات تؤهلها للقيام بأعمال خارقة ، كما في الأمثلة السابقة، أو تسترفد شخصية تاريخية حقيقية في نموذجها الشعبي قيمتها الشعبية كما في " سيدي وحدانة " مثل حسن البصري ، أو دينية مثل أمنا حواء في الرواية نفسها ، أو النبي أيوب في " موقد الطير " .

وهذا النوع من الأساطير الذي يعتمد على شخصيات من التاريخ ذي الزمن الماضي ، وتحضيرها في زمن جديد بعيد عن زمنها يظهر جلياً أيضاً في رواية " **الغيمة الرصاصية** " لعلى الدميني ، وإن كان الطابع الخرافي أوضح ؛ لأن الكاتب اعتمد على شخصيات تاريخية قد تكون غير حقيقية ، أو كانت موجودة بالفعل ، لكن في ذهن فئة معينة من الناس ؛ ومحاولة إيهام الكاتب بواقعيتها خلق هذا النوع من الأسطرة . ولعل ما تقوم به هذه الشخصيات من أمور خارقة وخارجة عن الطبيعة أدى إلى الاعتقاد بأن الكاتب اختار التوجه الأسطوري والخرافي في روايته ، فشخصياته التاريخية تخرج من الأوراق المكتوبة ، لتعيش مع شخصيات حقيقية تلتحم معها في الأحداث نفسها ، وكذلك الأمر نفسه يحدث مع الشخصيات الحقيقية عندما تعيش زمناً ماضياً بعيداً هو زمن الشخصيات التاريخية ، وتعيد أحداثها بالالتئام معها .

وممن اختار أيضاً هذا التوجه الأسطوري غازي القصيبي في روايته الأخيرة " **الجنية**"(٢)، ومن أول وهلة يتضح أن أسطورة الجن هي العنوان الرئيسي للرواية ، والمتحكم الفعلي في الأحداث. لكن هؤلاء الجن اكتسبوا حضورهم – في الرواية من الحكايات الشعبية ؛ لذلك ادعى الكاتب في مستهل الرواية أنها حكاية شعبية وليست رواية ، وحاول إيهامنا أنه يخشى

---

(١) غازي القصيبي " الجنيه " المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، بيروت ، ص ١٧ .

(٢) السابق : ص ٤٧ .

النقاد المتحذلقين ، فيقول في مستهل روايته : " محبكم راوي هذه الحكاية – والحكاية كلمة محايدة تريحني من تقعرات النقاد ومن نقد المتقعرين " [1] .

ولا يخشى الكاتب في الحقيقة النقد ، وإنما بذكائه أراد أن يلمح إلى أن جذور روايته مستمدة من الحكايات الشعبية عن الجن ، وإن غرضه الرئيس من هذه الرواية هو جمع أكبر قدر من المعلومات عن الجن بواسطة الحكايات الشعبية ، وكأنه يعمل على تثقيف المتلقي وترغيبه بمعرفة أساطير قومه ، وخاصة فيما يتعلق بالجن لما لهذه الأسطورة من دور كبير ترسخ في الأذهان من القدم ، وهذا ينفي ادعاء نقاد الغرب في أن أسطورة الجن مأخوذة منهم [2] .

فالبلاد العربية غنية بالأساطير . والجن لها مسميات وحكايات في كل منطقة من مناطق المملكة ، وكان لها دور كبير في نسج الخرافات المحلية سواء في المنطقة الشرقية : " التي يبدو أن جنها ينتقلون بسهولة متناهية بينها وبين بقية مناطق الخليج ، هناك ، أولاد الجنيه الأشهر في منطقة الأحساء ، " أم السعف والليف " وهي جنيه يغطيها الليف ويجليها السعف ويخاف منها كل طفل أحسائي[3]. ، وتأتي بعد " أم السعف والليف " في الشهرة ، جنيه اسمها " أم حماد" وبين هاتين الجنيتين المرعبتين يقف جني ذكر مرح ، كل ما يفعله ممازحة الناس وهو "دعيدع" ، أيضاً هناك جني يقترب من شكل القرد الضخم وهو " أبو درياه " [4] .

أما أشهر جنيات المنطقة الوسطى من السعودية فهي " السلعوة " وهي من أكلة لحوم البشر، أما الحجاز فتشتهر جنية اسمها " الدجيرة " على شكل عجوز مسكينة تنفرد بالضحية وتمتص دمها حتى الموت . وهناك " الغولة " ، الجنية المعروفة في جميع أنحاء العالم العربي ، وفي منطقة الجنوب فرقة العمل الجنية الشهيرة جداً والمسماة " سبعة " وهناك أيضاً " قعود حايل " و " الهول " و " أم ليول " و " أبو رجل يد " [5] .

ويصور الكاتب المغرب بيئة خصبة للمعتقدات حول الجن وخاصة " الجنيات " ، وهذه البيئة تتغذى على السحر أو ما يسمى بتحضير الأرواح : " كيف يمكن أن أقبل أن حبيبتي فاطمة الزهراء ، التي تزوجتها وقضيت معها أروع أسبوع في حياتي ، هي مخلوقة أخرى

(١) غازي القصيبي " الجنية " المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، بيروت ، ص ١٧ .
(٢) غازي القصيبي : " الجنيه " ، " ص ٣٣ .
(٣) انظر : السابق : ص ٣٤ ، ٣٥ .
(٤) د. جواد علي : " المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام " ج ، ٦ ، ص ٧٠٨ .
(٥) السابق : ص ٣٦ ، ٣٧ .

اسمها ، كما تقول الورقة ، عائشة ؟ أليس المفترض أن تكون أسماء الجن غير أسماء الإنس؟ "[١] .

وبعد أن يعرض الراوي المعلومات عن الجن ، وخاصة فيما يتعلق بجانب الرعب الذي ما زال رابضاً في نفوس الأطفال ، يستعرض الراوي الجانب المهم فيما يتعلق بحكايته ، وهو إمكانية التزاوج بين الجن والإنس ، وهو ما اعتقده العرب قديماً " وقد يهيم أحدها بأحد بني البشر" [٢] .

فحكاية الجنية هي حكاية هيام الجنية فاطمة الزهراء من المغرب ببطل الرواية الإنسي ضاري، واسم الجنية الحقيقي هو عائشة ، لكنها تختار اسم فاطمة الزهراء لتدلل على جنسيتها المغربية وعلى شكلها الإنسي. فثنائية الاسم للشخصية الرئيسية لابد أن يحمل دلالة خاصة به تتحرك وفقاً له الأحداث .

ويتضح أن توظيف القصيبي للأسطورة يعتمد على الوضوح والمكاشفة لاهتمامه بالأسطورة التعليمية ، أما "عالم" فتوظيفها للأسطورة يعتمد على لغة الترميز ، وقد يعود ذلك إلى اهتمامها بأسطورة القدر .

وتسترفد رواية " **الحصون** " لعبد العزيز مشري ، أيضاً المورث الشعبي على طول امتداد أحداث الرواية ، ولكن عبر واقعية تسجيلية تدعي حقيقة هذه الحكايات الشعبية المحلية المتوارثة شفهياً في القرية الجنوبية بما تحويه من خرافات ، مثل قوله : " عاد الخوف الذي قفزت بأحضانه قصة فلان حينما استدرجته امرأة جنية في الليل ولعبت بأشداقه ، وأكد له الفقيه أنه سلم من مرافقتها له .

دمدم الصاحب دمدمات مكتومة ، وقال لعل الفقيه يريد أن يسترزق من هذه المخلوقات التي يزيد بها على تصور الناس وأمراضهم ، فيقول ، لفلان جنية ، ولفلانة جني .... " [٣] .

أما إبراهيم الناصر فاصطاد إحدى الحكايات الشعبية المحلية ونسج منها باقي أحداث الرواية " **دم البراءة** " . في مثل قول السارد : " .. بيد أنه تذكر الأفعى وقال في نفسه: إنها هي التي هدته بتلك الحيلة حتى تتقدم منه ، ويجدر به أن يبحث عنها حتى يعتذر لها عما بدر

(١) السابق : ص ٣٦ ، ٣٧ .

(٢) د. طلال حرب : " أولية النص " ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ، ط١ ، ١٩٩٩م ، ص ١١٦ .

(٣) عبد العزيز مشري : " الحصون " ، ص ٧٤ ، ٧٥ .

منه نحوها، فهل استدرجه الثعبان فعلاً ليقتص منه ؛ سأل الأشجار التي صادفها فلـم تجبـه بشيء إنما أشارت إلى جهة أخرى قائلة :

- اسأل هناك " (١)

وتتكئ رواية " **القارورة** " ليوسف المحميد على الحكاية الشعبية نفسها التي شـكلت البنية الرئيسية لرواية دم البراءة وهي حكاية الفتاة التي قُتِلت غسلاً للشرف وغاسلة الموتى، ولكنها لم تصنع جواً عجائبياً للرواية " القارورة " كما فعلت مـع روايـة " دم الـبراءة " لإبراهيم الناصر ؛ وقد يعود السبب إلى أن المحيميد استعان بهذه الحكايـة دون أن يجعلـها أساساً في بناء سرد الرواية ، فأصبحت لا تشكل سوى حـدث ثـانوي ينتـهي بانتـهاء الشخصيتين الثانويتين " غاسلة الموتى والفتاة " بحيث لا يتجاوز تأثير هذه الحكاية فـصلاً واحداً من فصول الرواية .

أما " دم البراءة " للناصر فتتفرع أحداثها من جذور هذه الحكاية الشعبية حتى صنعت عالماً عجائبياً للرواية ، بدءاً من خروج الفتاة من القبر ، ثم نزول الأخ القاتل مـصعب إلى الأرض ومحاولة الثعبان الاقتصاص منه – كما في المثال السابق – لظلمه الفتاة موضـي، ثم يتحول مصعب في نهاية الرواية إلى مسخ بقرار من العالم الأرضي : " .... أخـذ الأشـرم يهدئ من انفعال المتحول الذي شرع في دق الأرض بقدميه بعنف وهياج رافعـاً عقيرتـه بالبكاء " (٢) .

وبهذا الاستدعاء للخرافات والحكايات الشعبية ظهر – مما سـبق – الاخـتلاف في التوظيف بين الروايات السعودية التي اعتمدت بنيتها الرئيسية هذا التوجه ، ولكنها تلتف – تقريباً – حول الواقعية العجائبية بنسب متفاوتة يفصل بينها مدى ترميز هذا الواقـع مـن خلال اللاواقع.

وظهرت الواقعية العجائبية أو الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية وتعود إلى منبـع " الأسطورة " باعتبارها مجمع الرموز ومجلاها معاً (٣) .

---

(١) إبراهيم الناصر : " دم البراءة " ، ص ٦٨ .

(٢) السابق : ص ١٦٧ .

(٣) انظر : د. صلاح فضل : " منهج الواقعية .. " ، ص ٢٩٠ .

وتمتلئ كثير من الروايات السعودية بالحكايات الشعبية المتوارثة ، لكن دون أن تكوّن اتجاهاً خرافياً لها ، وخاصة الروايات التي ظهرت فيها النزعة الرمزية بوضوح مثل روايات عبده خال ، ورواية " وجهة البوصلة " لنورة الغامدي ، بالإضافة إلى الروايات التي تهتم بتسجيل عادات متوارثة في قرية محددة وأبرزها روايات عبد العزيز مشري ، وروايات عبد الحفيظ الشمري ، ورواية " الحدود " لنايف الجهني ... الخ .

وأخيراً فإن النزعة الأسطورية أو النزعة الخرافية لم تخل منها أغلب الروايات السعودية، حتى وإن لم تكون اتجاهاً ، سواء أكانت هذه الأسطرة تحمل الصفة العالمية كما في رواية " الفردوس اليباب " الذي تبين من عنوانها ، أم المحلية كما في رواية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ، أم رواية " رعشة الظل " لإبراهيم الناصر .

أما الرواية التاريخية فلم يكن لها ذاك الحضور في الرواية السعودية ، أو حتى في الدول العربية الأخرى ، وخاصة مع ظهور التوجه الواقعي الذي يقابله التوجه الخرافي ، وأصبح توظيف التاريخ ملتحماً بالتراث الشعبي والأساطير .

ومما سبق يلاحظ أن الاتجاه العاطفي (الرومانتيكي) ساد في بدايات أعمال المرأة السعودية الروائية ، وخاصة روايات سميرة خاشقجي ‘ورواية " غداً سيكون الخميس " لهدى الرشيد و" البراءة المفقودة " لهند باغفار ، وقد جعلت هذه الروايات محور أحداثها وشخصياتها الحرية والعاطفة لتقع تحت سيطرة توجهها العاطفي (الرومانتيكي) وتأتي بعدها رواية " غداً أنسى " تتطلع إلى الرومانتيكية باهتمامها بالمرأة القادمة من الريف الإندونيسي ، وهذه الشخصية العاطفية تعاني أقسى أنواع الألم العاطفي من فقر وتشرد وفقدان زوجها وابنتها ووالديها ... الخ ، وكأنها شخصية قادمة من عالم رواية " البؤساء " لفيكتور هوجو الرومانتيكية .

كما تذكرنا آلامها بـ (آلام فرتر) الرومانتيكية ، لكن رومانتيكية " غداً أنسى " لم تسيطر كلية على شخصياتها وأحداثها ، بل نلمح الواقعية التقليدية تطل بين الحين والآخر ، لتمهّد الروائية نفسها لتبني الاتجاه الواقعي فيما ألفته من روايات تالية .

وتظهر علامات التوجه العاطفي (الرومانتيكي) عند الكاتبة قماشة العليان في بعض رواياتها مثل : رواية " أنثى العنكبوت " ورواية " بكاء تحت المطر " ، مشحونة ببعض ملامح الواقعية النقدية .

ولا يعني ما سبق أن الرجل السعودي لم يتبن الاتجاه العاطفي (الرومانتيكي) في رواياته، وإنما كان بصورة أقل تكون الغلبة فيها للاتجاه الواقعي ، باستثناء بعض الروايات النادرة مثل رواية " الغصن اليتيم " لناصر الجاسم التي يقوم محورها الرئيسي على الحب والعاطفة ، إثـــر موت عروس البطل في ليلة زفافها .

وظهر الخطاب الرومانتيكي جلياً في رواية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ، ومـــع ذلك صنفت تحت الاتجاه الواقعي للأسباب المذكورة سابقاً .

وينطبق ذلك أيضاً على روايتي " ثقب في رداء الليل " و " سفينة الضياع " لإبـــراهيم الناصر التي صنفت تحت الاتجاه الواقعي ؛ لاهتمامها بتفاصيل المكان وسيطرة الموضوعية في نقل عادات المجتمع وتقاليده ، وكما نعلم فإن أهم عناصر الواقعية " المراقبة والوصف " وقد توفر ذلك بوضوح في روايات امتصت عناصر الرومانتيكية حتى وضعتها في إطار واقعـــي، فظهر ما يسمى بالاتجاه الواقعي الرومانتيكي ، وهي مأخوذة من واقعية ديكتز الرومانتيكيـــة كما أسلفت.

ويضم الاتجاه الواقعي الشريحة الأكبر من الروايات مثل روايات (الحميـــدان وتركـــي الحمد وغازي القصيبي ، وبعض روايات قماشة العليان وأميمة الخميس ، وليلى الجهـــني ، ونورة الغامدي ، وفهد العتيق ومحمد حسن علوان .... إلخ) ؛ حتى إنه قد يمكن القول: إن جميع الروايات السعودية إلا ما قل،وبدايات المرأة السعودية والسرد يندرج تحت هذا التوجه.

ولكن الاختلاف بينهما يتبع تعدد أنواع الواقعية (تسجيلية ، نقدية) . ومدى تـــشرّب توجهات أخرى مثل الرومامنتيكية والرمزية والعجائبية .

وأؤكد مرة أخرى أن ما يعنيني من المذهب الواقعي هو معناه العام المتمثـــل في نقـــل الواقع أو نقده ، وكذلك الرومانتيكية في معناها العام في تمثل الذاتية والجنوح إلى العاطفـــة ونشدان الحرية .

فالروائي السعودي لم يتمثل المذاهب الأدبية بحرفيتها ، وإنما لاحت بعض خصائصها في سردياته حتى كوّنت له منها اتجاهات انحصر معظمها في الاتجاه الواقعي .

ويلاحظ أيضاً أنني لم أفرد الاتجاه الرمزي بالحديث ، كما فعلت مع باقي الاتجاهات ، باستثناء الكلاسيكية التي لم تكون لها اتجاهاً سوى في مرحلة ما قبل الريادة الفنية. والنزعـــة الرمزية ظهرت بوضوح في الروايات السعودية بعد منتصف التسعينات الميلادية وخاصة عند

كتاب وكاتبات بدءوا مشوارهم السردي على القصة القصيرة وعلى رأسهم عبده خال ونورة الغامدي ، بالإضافة إلى فهد العتيق وأميمة الخميس .

وكما نعلم فإن القصة السعودية القصيرة كانت مشحونة بالرمز والتكثيف بسبب طبيعة بنيتها وحجمها .

أما الرواية فطبيعة بنيتها تهتم بالتفاصيل والإقناع ؛ لذلك لم يتبن الروائيون السعوديون الرمزية اتجاهاً أدبياً في تشكيل بنائهم الفني ، ولكن ظهرت بجلباب يجمعها مع الواقعية في مكان واحد أو رواية واحدة ، كما في روايات عبده خال " مدن تأكل العشب " و "الطين" و " فسوق " وفي رواية " وجهة البوصلة " لنورة الغامدي ، وروايتي " الفردوس اليباب " و"جاهلية " لليلى الجهني ، وغيرها .

أما النزعة الرمزية التقليدية المتعارف عليها في كتب الأدب العربي القديم كالتشبيه والمجاز فلم تخل منها أي رواية سعودية وظهرت بكثافة في روايات عبد العزيز مشري .

وبما أن " الرمزية " تدل على مدرسة أدبية وعلى أسلوب فني خاص يستخدمه الأديب الفنان الذي لا ينتمي لتلك المدرسة بالذات [1] لذلك لا يمكن المغامرة بتصنيف روايات سعودية تحت هذا الاتجاه ، حتى وإن كانت لغتها الشعرية مكثفة ؛ لأن الأساس للرمزية فلسفي متعدد الاتجاهات " يبين أن للنزعة الرمزية تصوراً فكرياً متكاملاً عن علاقات الفن بالواقع ، فالرمزيون يبغون رسم عالم باطني من خلق قوة عليا يرون أنه العالم الحقيقي غير العالم الفعلي الملموس " [2] ويمكن القول: إن رواية رجاء العالم الأولى : " أربعة / صفر " تتبنى هذا الاتجاه الرمزي ، ولكن في روايات الكاتبة التالية والأنضج فنياً جاء هذا الترميز تابعاً أو منطلقاً من توظيف الأسطورة والحكايات الشعبية ؛ حتى كونت ما يمكن تسميته بالاتجاه الأسطوري الرمزي .

مما يدعم دراستها تحت مظلة الاتجاه التاريخي والخرافي. ويستثنى من هذه الروايات رواية رجاء عالم الأولى " أربعة / صفر " وبذلك تتبين اتجاهات الروائيين السعوديين الموزعة بين ثلاثة اتجاهات كبرى هي : الاتجاه العاطفي الرومانتيكي ، والاتجاه الواقعي ، والاتجاه التاريخي ، والخرافي .

---

(١) انظر سامي خشبة : " مصطلحات الفكر الحديث " ، ص ٣٦٣ .

(٢) السابق : ص ٣٦٤ .

وظهر أن الاتجاه الواقعي يضم الشريحة الرئيسة من الروائيين السعوديين ، فلا تخلو رواية سعودية تقريباً من النزعة الواقعية .

وتمثلت أنواع الواقعية في الرواية السعودية في خمسة أشكال هي : الواقعية الرومانتيكية وخاصة في روايات جيل الرواد حامد دمنهوري ، وروايتي إبراهيم الناصر الأولى .

- والواقعية التسجيلية وخاصة في روايات تركي الحمد ،وروايات ما بعد الألفية الثانية.

- والواقعية النقدية ، وخاصة في روايات غازي القصيبي ، وبعض روايـــات إبـــراهيم الناصر " غيوم الخريف " و " عذراء المنفى " .

- والواقعية الرمزية ، وأبرز رواياتها ما كتبه عبده خال و " وجهة البوصـــلة " لنـــورة الغامدي ، و " الفردوس اليباب " لليلى الجهني ، و " خاتم " لرجاء عالم التي كونت اتجاهـــاً رمزياً بحتاً تذكرنا بالباطنية والمتصوفة ؛لكنها لم تعتن بالأساس الفلسفي للرمزية . أما رواية " خاتم " و " ستر " لرجاء عالم فقد كانتا تحملان خصائص الواقعية أكثر من الرمزية نفسها .

وفي ظني لو أن رجاء عالم استفادت من ثقافتها في الأســـاطير ، وخاصـــة المحليـــة ، ووظفتها من خلال الواقعية الرمزية كما فعلت في " خاتم " ، فإنها ستحتفظ ببنية منتظمـــة ومتماسكة لبنيتها السردية ، مع أنها في هذه الرواية خيبت أفق الانتظار عند المتلقي ، وأفلت منها الخيط الذي يمسك بسير الأحداث في نهاية الرواية .

- والواقعية العجائبية وخاصة في روايتي إبراهيم الناصر الأخيرة ، وروايـــة " الجنيـــة " لغازي القصيبي ، ورواية " الغيمة الرصاصية " لعلى الدميني .

وتأتي النزعة الرمزية في ثنايا الاتجاه الواقعي – كما بينت – والاتجـــاه الخـــرافي ، ولم تستطع أن تكوّن لها اتجاهاً خاصاً عند الروائيين السعوديين – فيما ظهر لي – سوى في رواية رجاء عالم " أربعة / صفر " .

أما الواقعية العجائبية ففضلّت الإشارة إليها في مبحث الاتجاه التاريخي والخـــرافي ؛ لأن عجائبية الرواية السعودية انطلقت من الموروث الشعبي .

ويتبدّى الاتجاه التاريخي والخرافي في شكلين رئيسيين هما :

استدعاء التاريخ كما هو ليشكّل بنية سردية تاريخية تنتج عنها روايتان تاريخيتان همـــا رواية " أمير الحب " لمحمد زارع عقيل التي تصوّر التاريخ البعيد " الدولة الأموية " ، ورواية " طنين " التي تصور تاريخاً قريباً " الدولة السعودية الأولى " .

أما التوجه الخرافي فظهر في تمثيل التاريخ فنياً من خلال استدعاء الحكايات الشعبية والخرافات ، وتولّد عن اختلاف التوظيف لهذا الموروث في ظهور شكلين من الأساطير ، تبعاً لأسلوب الكاتب في تشكيلها في البنية السردية ، وهما " أسطورة القدر"عند رجاء عالم، و" الأسطورة التعليمية " عند غازي القصيبي. وطرحتا عدة أنواع على رأسها " أسطورة الجن " ثم تأتي " أسطورة الأبطال والشخصيات التاريخية " ثم أساطير الحيوانات وأبرزها " أسطورة الطير " و " أسطورة الخيل " .

أما روايتا إبراهيم الناصر : " دم البراء " و " الثعبان والغجرية " فاعتمدتا على أسطورة الجن والحكايات المتوارثة في تشكيل بنيتها الرئيسة ، حتى تحولت إلى عالم عجائبي بالرغم من وجود النزعة الواقعية وهي التي يمكن تسميتها بالواقعية العجائبية .

وينطبق ذلك على رواية " الغيمة الرصاصية " لعلى الدميني التي يمكن إدراجها تحت الاتجاه الخرافي ؛ مع وجود النزعة الواقعية الواضحة بحيث يتناوب الواقع والخيال في تشكيل البنية الرئيسة للرواية ، وبذلك تنشأ ما يمكن تسميته أيضاً بالواقعية العجائبية .

وظهرت أسطورة الطير أيضاً في رواية " رعشة الظل " لإبراهيم الناصر ، ولكن عن طريق تقنية الحلم ، وليس جزءاً رئيساً من البناء.

وفي رواية حامد دمنهوري " ثمن التضحية " وردت أسطورة الجن ولكن في جزء من الحوار ، وليست جزءاً رئيساً من البناء .

أما ليلى الجهني في رواية " الفردوس اليباب " فظهرت الأسطورة الأجنبية عندها جزءاً من التضمين في النص والعنوان .

وهذا التوظيف الجزئي للخرافة والأسطورة بحيث لا يشكل البنية الرئيسة لسرد الرواية؛ هو ما جعلنا ندرج توظيف الموروث الشعبي والأسطوري عند هؤلاء الكتاب حامد دمنهوري ، وعبد العزيز مشري باستثناء روايته " الحصون " ، وعبده خال ، ورواية " رعشة الظل " لإبراهيم الناصر وغيرها . تحت بنية التناص .

فتشكيل الخرافة في نصوصهم لم يتعد التضمين أو التناص ، دون أن تكون الخرافة والأساطير والحكايات الشعبية قبلة الكاتب في بناء أحداث الرواية أو في الرمز ؛ لما يعايشه من واقع ثار عليه بالعودة إلى عالم الخيال ، ليس فقط للهروب من الواقع المؤلم ، وإنما رغبة في نقد المجتمع عبر أصوله الأولى .

الفصل الثاني :

بنيـــــــة التنـــــاص

المبحث الأول : بنيــــة التناص الخارجــــــــــي (المفتوح)

المبحث الثاني : بنيــة التنـــــاص الـــذاتي (الصورة والمنظور)

المبحث الثالث : بنية التناص الداخلي (تناص البنى السردية)

بنية التناص

من أهم ما يميز الرواية عن باقي الفنون الأدبية هو بروز التناص حتى يتشكّل في داخل النص السردي تتفاعل فيه نصوص من الواقع مع الخيال ؛ فالرواية ليست في حقيقتها سوى متخيل سردي تتصل بالواقع بفعل التناص الخارجي ، وخاصة الرواية التي تنتهج الواقعية مذهباً لها . وعلى هذا فإن الحكم على الرواية كاملة بأنها تناص ليس مخالفاً للحقيقة الأدبية.

لذلك اخترت مصطلح " بنية التناص " حتى أقنن المصطلح في الأسلوب ، فالذي يهمنا طريقة بناء الروائي لنصه السردي بواسطة التفاعل مع النصوص الأخرى ، ومدى قدرة هذا التفاعل على إثراء المتخيل السردي .

وعند البحث عن جذور التناص في التراث فإن أقرب المعاني إليه تتمثل في مصطلح " الاقتباس " ويعني تضمين الكلام الأدبي شيئاً من القرآن أو السنة ، أو ما سواهما من نصوص؟ ويجوز تغيير المُقتبس قليلاً [(١)].

وتعد جوليا كريستيفا أول من أطلق هذا المصطلح " التناص " باعتبار أن كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر [(٢)] وقد قالوا [(٣)] ماالأسد إلا بضع خراف مهضومة . وقد كانت جوليا تهدف أساساً إلى تكوين " علم اجتماع للأدب " يقوم على تحليل التفاعل بين دلالات اللغة ومنابعها الذاتية ، وبهذا المعنى فإن التناص يعني أن لكل نص أدبي علاقة تفاعلية بعدد آخر من النصوص مكتوبة قبله أو مذخورة في ذاكرة المؤلف وتجاربه وثقافته ؛ تستدعيها كل قراءة جديدة في ذهن كلٍ من المؤلف أو القارئ[(٤)].

وقد أسهم رولان بارت وجاك ديريدا في تطوير مفهوم التناص ، لأنهما يذهبان إلى أن كل قراءة تبدع نصاً جديداً [(٥)] .

وينحو (ريكاردو) منحى تفصيلياً في نظرته للتناص ، فيجعله على مظهرين : الأول/ تناص خارجي : يدرس علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب ،والثاني/ تناص ذاتي:

---

(١) مجدي وهبه ، كامل المهندس : " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب " ، ص ٥٥ .

(٢) السابق : ص ٦٣ .

(٣) انظر : غنيمي هلال .

(٤) سامي خشبة : " مصطلحات الفكر الحديث " ج١ ، ص ٢٣٩ ، ٢٤٠ .

(٥) السابق : ص ٢٤١ .

يدرس علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض (1) وهناك أيضاً " التضمين السردي " ويقصد به إقحام حكاية داخل حكاية أخرى ، وتختلف وظيفة التضمين السردي باختلاف حاجة السرد ، فقد تكون وظيفة تفسيرية غايتها كشف الأسباب التي تقف خلف سلوك الشخصية أو الحدث ، ولا يأتي بالضرورة محاطاً بإطار يحدد بدايته ونهايته ، كما لا يجب أن يكون مكتملاً دفعة واحدة ؛ فالعلاقة بين المُضمَّن والمضمون قد تختلف ، فبوسع الرواية أن تقيم علاقات أوثق بين حكايتين (2) عبر إشراك شخصيات في حكايات مختلفة ، سواء كان الاختلاف في الزمن أو المكان ، أو حتى في الأحداث من ثانوية إلى رئيسة ، أو العكس.

وهنا أجدني أميل إلى استخدام مصطلح " التناص " دون غيره من الأسماء (3) ؛ لدراسة أشكال التفاعل النصي في السرد السعودي ، مع إضافة كلمة " بنية " ليكمّل في دلالته على ما تعنيه الباحثة ، فبالإضافة إلى بنيتي التناص الخارجي والتناص الذاتي ، هناك تناص بين البنى السردية (الداخلي) ، عدا أن استعمال " بنية " يدخل تأثير النصوص ، أو التناص في بناء العمل الأدبي .

ولعل " التناص الخارجي " هو أكثر الأنواع التي لقيت عناية من الباحثين ، وخاصة استخدام الموروث الديني والأدبي . وفي الرواية السعودية انحصر الاهتمام فقط بجمع هذا الموروث دون البحث عن تأثيره في النص الموظف فيه ، إذ لم أجد سوى إشارات بسيطة لهذا التأثير في مخطوطة الباحثة الدكتورة مها السحيباني (4) .

أما التناص الذاتي فلقي اهتماماً من جهة تعالق الرواية مع السيرة الذاتية " من الباحثة الدكتورة (عائشة حكمي) ، وذكرت في مقدمة بحثها أنها لم تجد أي دراسة تتعلق بتداخل الرواية مع السيرة الذاتية ، وأنها وقعت على دراسة توصي فيها الباحثة ب : " دراسة التناصية في الرواية السعودية ، أو التناصية بين السيرة الذاتية والرواية السعودية " (5) .

---

(1) مارك إنجينو : " التناصية " ت ، محمد البقاعي ، مجلة علامات ، ج ١٩ ، مج ٥ ، ذو القعدة ١٩٩٦م ، ص ٩٥ .

(2) د. لطيف زيتوني : " معجم مصطلحات فقد الرواية " ، ص ٥٧ ، ٥٨ .

(3) من هذه المسميات (الاقتباس والتلميح والتضمين والتداخلات النصية ، والسرقات الأدبية) أما في العصر الحديث فظهر إلى جانب مصطلح " التناص " مصطلح " التعالق " و " المشي خارج النص " .

(4) انظر : د. مها السحيباني : " التقنيات السردية في الرواية السعودية – مرحلة التسعينات الميلادية " ، ص ٤٩٥ ، ٥٢١ .

(5) انظر : عائشة يحيى حكمي : " تعالق الرواية مع السيرة الذاتية الإبداع السردي السعودي أنموذجاً " الدار الثقافية للنشر ، ط١ ، القاهرة ٢٠٠٦ ، ص ١٥ . انظر أيضاً : نوره المري : ملامح البيئة السعودية في روايات الحميدان " ص ٣٣٦ .

وقد لحظت " الدكتورة عائشة حكمي " من خلال دراستها لروايات السيرة الذاتية " تداخل ظواهر عديدة في الزمان والمكان ، واللغة والمفارقات ، بحاجة إلى جهود الباحثين والدارسين " [1] وبذلك فإن العمود الفني للتناص لقي تجاهلاً كبيراً من لدن الباحثين ، بالرغم من أهمية تناص البني السردية وتناص الصورة والمنظور ، ومن واجبي فتح الباب لدراسته دراسة فنية مفصلّة – إن شاء الله – خاصة أن التناص الذاتي والتناص الداخلي " في البني السردية " برزا في الروايات السعودية بشكل لافت حتى أصبحا جزءاً أساسياً في تشكيل بنيتها السردية ، وتحولت إلى ظاهرة تستحق الوقوف عندها طويلاً ، وبالأخص عند الروائيين السعوديين الذين غَزُر نتاجهم الأدبي ، وكان لهم أثر واضح في رسم توجهات الرواية السعودية . وتتكون " بنية التناص " من بنى رئيسة ثلاثة وهي :

- بنية التناص الخارجي (المفتوح) .

ويقصد به تعالق النص السردي مع النص الآخر ، سواء كان هذا النص الآخر دينياً ، أم أدبياً ، أو أسطورياً أو شعبياً .

- بنية التناص الذاتي (المنظور والصورة) .

ونقصد به تعالق النص السردي مع السيرة الذاتية ، وتعالق نصوص سردية تنتمي لمؤلف واحد من زاويتين : الأولى (المنظور) ، والثانية (الصورة السردية) .

- بنية التناص الداخلي (تناص البني السردية) .

ونقصد به رصد طبيعة العلاقة في الأعمال الروائية السعودية المتعاصرة التي تتشابه في توظيف البنى السردية ؛ بحيث تتعمق العلاقة – تأثيراً وتأثراً – لتصل إلى درجة التناص ، وقد تصل هذه العلاقة إلى درجة أن تكون مفضوحة ؛ مما يثير لدى النقاد تساؤلاً حول مدى المسموح والممنوع في التعامل مع النص الأدبي الآخر دون الإشارة إليه [2] .

---

(١) د. عائشة حكمي : " تعالق الرواية مع السيرة الذاتية " ، ص ٦٨٣ .

(٢) عبد الله رضوان : " البنى السردية ٢ (نقد الرواية) " ، دار اليازوري ، الأردن – عمان ، ط ١ ، ٢٠٠٣ ، ص ٥١٣ ، ٥١٥ .

المبحث الأول

(بنية التناص الخارجي)

يعد التناص الخارجي جزءاً رئيسياً في التشكيل السردي ويعني التفاعل بين النص السردي والنصوص السابقة عليه دينية أو أدبية أو شعبية ... الخ ، ولا يمكن ان تقوم رواية دون اعتماد هذه البنية التي تكشف ثقافات الكاتب وتوجهه الفكري ، عدا أنها تحدد رؤيته وغاياته التي يسعى إليها أثناء بناء المعمار السردي .

وتفصح طريقة توظيف (التناص الخارجي) عن مدى تمكن الأديب من إقناع المتلقي بالأدلة سواء كانت دينية أو أدبية أو من موروثه الشعبي ، وكأن هذه التضمينات هي بمثابة إضاءات لجوانب من خبرات الكاتب ووجهة نظره التي يحاول عن طريقها إقناع المتلقي بها، وبذلك تتحقق الوظيفة التفسيرية ، وتصبح ضرورة لا غنى عنها في تحقيق المضمون لغايته . وقد يصبح هذا التناص آداة لتجميل لغة الكاتب فقط ، وهنا يستخدم الروائي – في الأغلب – التضمين الجزئي أو التناص الخارجي الجزئي وكأنه جزء من لغته السردية .

ويتنوع توظيف التناص الخارجي في الرواية السعودية بين الديني والأدبي والشعبي ، لكن يبدو من النظرة العامة للروايات السعودية أن التناص الديني هو الغالب ، وخاصة التناص مع القرآن والسنة . ولعل وجود الروائي في الأراضي المقدسة له أثر كبير في التوجه الديني لديه أثناء الكتابة ، وإن كان في اللاوعي ، فهو على ثقة أن أقصر الطرق لإقناع المتلقي العربي بوجهة نظره هو التناص الديني المتمثل معظمه في القرآن والسنة.

فها هو حامد دمنهوري ، رائد الرواية الفنية السعودية ، في روايته " **ثمن التضحية** " يستشهد بالقرآن الكريم والسنة النبوية في تبنيه قضية الدفاع عن تعليم المرأة في تلك الفترة[1]، وهو ما يسمى بالتضمين الاستدلالي أو التناص الجزئي .

وكذلك يرد التناص الخارجي في مثل قوله تعالى : "لكل أجل كتاب" [2] الرعد:(٣٩).

---

(١) انظر : حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ، ص ٢٤٩ ، في تناص كلي مع قوله عليه السلام (طلب العلم فريضة ...) وكذلك في تضمين السرد " الوأد " فحرمان المرأة من التعليم هو كالوأد في الجاهلية " وإذا الموؤدة سئلت " وهو نوع من أنواع التناص الخارجي الجزئي مع القرآن الكريم . والفرق بين الكلي والجزئي أن الأول مباشر والنص فيه كامل ، أما الثاني فيكون جزءاً من النص أو استدلالياً .

(٢) السابق : ص ٣١٧ ، ويأتي جزئياً كذلك في قوله : نحن السابقون وأنتم اللاحقون ص ٢٩٢ ، في تبني قضية ضرورة الإيمان بالقضاء والقدر .

هذا المقطع الصغير من التناص مع القرآن " لكل أجل كتاب " يحمل في طياته رؤية الكاتب للحياة الدنيا ، ومدى تمسكه بهذا المنظور .

فقد استطاع حامد أن ينقل توجهه الفكري مثل حق المرأة في التعليم ، وحتمية الإيمان بالقضاء والقدر ، فالآية الكريمة " لكل أجل كتاب " دلت على أكثر مما وضعت له على لسان إحدى الشخصيات الثانوية " حسين " ، فيبدو هذا التناص وكأنه جاء لتصبير البطل " أحمد " على ما أصابه من جرّاء وفاة عمه ، وفي باطن النص السردي يظهر أن هذا التضمين للآية جاء على مستوى المنظور ، أي تمهيداً لنهاية الرواية ولحظة التنوير وهي زواج البطل " أحمد " من ابنة عمه " فاطمة " ، فالبطل يؤمن بالقضاء والقدر ، ويعتقد أن هذا القضاء هو ما جعل " فاطمة " ابنة عمه قسمته ونصيبه حين يحين الأجل . ويعزز التناص الأدبي وجهة نظر الكاتب ومدى التزامه في الدفاع عن قضيته الرئيسة وهي حق المرأة في التعليم ، في مثل التضمين الكلي لبيت أحمد شوقي"الأم مدرسة إذا أعددها..."(١) .

وقد انتقدت إحدى الباحثات تضمين الكاتب روايته لهذا البيت الشعري ، بحجة أنه ذائع الصيت وكذلك المضمون ، وبالتالي تضعف مهمة التعالق دلالياً (٢) ، وفي اعتقادي أن كون هذا البيت ذائع الصيت لا يقلل من مهمة التعالق دلالياً ، فنصوص القرآن ذائعة ميسرة كذلك ، وهذا البيت من قبيل ضرب المثل ، والأمثال مسلم بها عند الناس ، وهذا تذكير من السارد بحجة يسهل الإقناع بها .

من ذلك يتبين أن التناص مع القرآن والسنة والشعر في " ثمن التضحية " لم يكن من صميم البنية السردية ، وإنما جاء على مستوى المنظور . وبنظرة إلى التفاعل بين النص السردي للرواية مع الموروث الشعبي ، فإن الملاحظ ظهورها القوي في نسيج الرواية حتى تصبح جزءاً من لغة الشخصيات ، فهي مدخل الكاتب إلى صبغ روايته بملامح المكان الذي ينتمي إليه ، ناهيك عن هز المشاعر بالتداخل الزمني الذي يصنعه التناص مع الأهازيج القديمة في مثل قوله : " بات ساجي الطرف " أو " حبيبي صنعته بنا بنالي قصر في الجنة "(٣) " يا عروس الروض يا ذات الجناح" (٤) .

(١) السابق : ص ٢٤٨ .

(٢) د. عائشة حكمي " تعالق الرواية مع السيرة الذاتية " ص ٥٣١ .

(٣) حامد دمنهوري " ثمن التضحية " ، ص ١٥٠ .

(٤) نفسه ؛ الشطر لإلياس فرحات .... الخ .

ويصرح الكاتب بأهمية هذه الأهازيج على لسان إحدى شخصياتها لتسويغ تعالق روايته معها: " – إنك تميل إلى سماعها لأنها جزء منك ، ترى في أنغامها طفولتك البعيدة ، وتتمثل فيها حاضرك ، وهذا ما أردت ان أقنعك به " (١) .

وكأن حامد – رحمه الله – يحاول إقناعنا بضرورة التناص مع هذا النوع من الموروث . فهذه الأهازيج هي جزء من موروثنا الشعبي الذي ينقل لنا انفعالات وأحاسيس من سبقونا وكأنها إحدى الروابط الباقية بيننا وبينهم .

وبالموازنة بين مسلك الدمنهوري والناصر نجد أن "حامد دمنهوري" مقل في توظيف التناص الديني ، وإبراهيم الناصر أكثر من هذا النوع لمساعدته في تحقيق رؤيته الخاصة للحياة ، وخاصة فيما يتعلق بتصوير موقفه من التفاوت الطبقي في المجتمع ، ويرتفع صوت الناصر المناهض للطبقية في روايتي " ثقب في رداء الليل " و " رعشة الظل " إذ يأتي التناص الديني كلياً ، وهو في الغالب مقتبس من القرآن الكريم ، من ذلك :

" والله فضل بعضكم على بعض في الرزق" (٢) سورة النحل ، الآية (٧) . وقوله تعالى: " ويل لكل همزة لمزة . الذي جمع مالاً وعدده " (٣) سورة الهمزة ، (الآيات ١ – ٩) .

ويندر مجيء هذا النوع من التناص متعالقاً مع الحديث النبوي " الجنة تحت أقدام الأمهات " (٤) حديث ضعيف .

ومن هذه الموازنة بين الدمنهوري والحميدان يتضح أن الكاتبين يستدعيان النصوص الدينية على مستوى المنظور ، ولا يجعلانه جزءاً من تشكيل البنية السردية .

ويختلف الدمنهوري عن الحميدان في توظيف النصوص الدينية استدلالياً وخاصة الأحاديث النبوية التي تؤكد حق المرأة في التعليم في وقت كان يُستهجن فيه تعليم الفتاة ، أما التناص الكلي مع القرآن الكريم فلم يظهر – تقريباً – سوى في آية واحدة " لكل أجل كتاب " ، لكنها حققت منظور الكاتب الأدبي ، ومهدّت للحظة التنوير التي اختارها السارد في نهاية الأحداث .

أما الحميدان فاستدعى كثيراً من النصوص الدينية سواء من القرآن أو الأحاديث النبوية أو حتى الأقوال المأثورة ، وكانت – في أغلبها – تضمينات كلية صريحة تؤكد منظور الكاتب الفكري ، وموقفه من التفاوت الطبقي .

---

(١) السابق : ص ١٥٠ ، ١٥١ .

(٢) إبراهيم الناصر " رعشة الظل " ، ص ٧٤ ، انظر أيضاً " ثقب في رداء الليل " ص ٤٣ .

(٣) السابق : ص ٧٤ ، ٧٥

(٤) إبراهيم الناصر : " عذراء المنفي " ص ١١ .

وظهر التناص مع الأدب في روايات إبراهيم الحميدان سواء كان الشعر والأقوال المأثورة حيث ورد في مواقع كثيرة من روايات الكاتب ، حتى أصبح جزءاً من لغة الشخصيات المهضومة في المجتمع ، مثل تضمينه شطر بيت أبي فراس الحمداني :

" إذا مت ظمآناً فلا نزال القطر " (١) .

وكذلك :

" لو كان الفقر رجلاً ... لقتلته .... " (٢) .

وهو قول لأبي ذر الغفاري .

" وراء كل عظيم امرأة " (٣) .

" أهل مكة أدرى بشعابها " (٤) .

ويلاحظ أن التناص مع الموروث الأدبي والشعبي يتركز في رواية " **عذراء المنفى** " ، وهي الرواية الثالثة للكاتب ، وقد ساعد تلبس الراوي قناع الصحافة في سكب هذا الموروث في هذه الرواية حتى نضب ما لديه ، من مخزون ، وصار فيما تبقى ، أو جاء من روايات تالية يحاول الاستفادة من منابع أخرى لتوظيف التناص بالشكل المطلوب في هذا النوع من الفنون؛ بحيث يصبح جزءاً من البنية السردية ، إما برمي الراوي داخل أروقة بيوت الأغنياء بصفته خادماً في رواية " رعشة الظل " ، أو بالنبش في الموروث الشعبي الخرافي في رواية " دم البراءة" .

ويظهر التناص مع الموروث الغربي في رواية " **غيوم الخريف** " ورواية " **عذراء المنفى** " في مثل قوله : " من كان منكم بلا خطيئة فليرجمها بحجر " (٥) .

وفي مثل قوله : " إن أكلت من الشجرة مت فوراً ، وفقدت حبي وأصبحت تعس المصير" (٦) .

ويفسّر تركز التناص مع الموروث الغربي في رواية " غيوم الخريف " طبيعة أحداث الرواية المتنقلة بين السعودية واليونان ، أما هذا التناص في رواية " عذراء المنفى " فيعلله أن بطلتها " بثينة " شخصية مثقفة ومنفتحة على الآخر .

---

(١) السابق : ص ٢٢ .

(٢) السابق : ص ٤٥ .

(٣) السابق : ص ٧١ .

(٤) السابق : ص ١٥٨ .

(٥) إبراهيم الناصر : " غيوم الخريف " ، ص ٥٥ .

(٦) إبراهيم الناصر : " عذراء المنفي " ص ٢٦ .

ويحضر التناص عند عبد العزيز مشري – رحمه الله – متخذاً صورة أخرى ترتكز على التناص مع الموروث الشعبي للقرية الجنوبية ، ففي رواية " **الغيوم ومنابت الشجر** " تتغنى الشخصية القروية بمثل:

" حب الكند ما لنا به ما نشتي إلا ذرتنا " (١) .

وبسبب هذا النوع من التناص استطعنا تمييز الطابع الفولكلوري الشعبي في لغة الكاتب؛ فهذه الرواية امتداد للعمل الأول للكاتب "الوسمية" ، وامتد التأثير إلى باقي رواياته ، ففي رواية "**في عشق حتى**"يقول :" أما صاحبنا فقد غنى صدره بموال حادي القوافل الضاربة في الشعر :

صحت بالعالم : لا أحد
يغفر رسالة الجسد
إلا أصابعي حين أطفأتها ... صرخت
يا سيدي بعَد ، يا سيدي بعَد " (٢) .

وقوله : " تغني بقصيدة شعبية تتناولها ألسنة المزارعين في الوديان فتعيد لحنها :

" أبوك يا صيد يرعى الجر وأعطافه
قد له سنة يقطع سدر في بيده " (٣) .

ويرسخ قوة تأثير التناص مع الموروث الشعبي وخاصة الغناء الشعبي (الفولكلور) استخدام الكاتب كلمات من الموروث الشعبي بدلالة تكرر ما يسمى " بالراوي الشعبي " على امتداد صفحات الرواية في مثل قوله : " قال المعنى " في رواية"الغيوم ومنابت الشجر"، أو " صاحبنا في رواية " في عشق حتى " مما يدل على حرص عبد العزيز مشري على تعالق صنع السردي مع الموروث الحكائي الشعبي ، حتى في تماثل البنى السردية (الراوي والشخصية واللغة) .

وينسب الدكتور سلطان القحطاني الفضل في ثبوت الفن الروائي إلى عبد العزيز مشري بالإضافة إلى " أمل شطا " بعد التحول الذي بدأه الدمنهوري والناصر مما أعطى مجالاً لظهور الاتجاه التجديدي في الرواية السعودية ، فظهر التناص بشكل مكشوف مع أدب السيرة الذاتية وهو ما خلق لبساً لبعض القراء بأن هذا العمل أو ذاك سيرة ذاتية ، والبعض قال عنها رواية ؛ والسبب كما يرى الدكتور سلطان القحطاني جرأة الطرح من

---

(١) عبد العزيز مشري : " الغيوم ومنابت الشجر " ، ص ٧٦ ، ويراد بحب الكند حنطة كندة .

(٢) عبد العزيز مشري " في عشق حتى " ص ١١٦ .

(٣) السابق : ص ١١٧ .

كتّاب لم يسبق لهم التجربة الروائية أجمله في إنتاج (غازي القصيبي ، تركي الحمد ، أحمد أبو دهمان ، عبثيات رجاء عالم ، الذاكرة الأنثوية لليلى الجهني) [1].

ولعل التعالق النصي الواضح بين السيرة الذاتية وهذه الروايات هو ما جعل د . سلطان القحطاني يخرجها من نطاق الرواية الفنية ، ويصفها بالعبثية التي سرعان ما يزول بريقها – وإن كان في ظني أن هذا الحكم فيه شيء من التحامل – ، أما الروايات التي اتخذت منحى فكرياً في توظيف التناص مثل : روايات عبده خال ، وقماشة العليان ، فيرى أنها " قد حققت نوعاً جيداً من التجديد في عالم الرواية السعودية — التي بدأت تقليدية ، ثم تأرجحت بين الفنية والتقليدية — أخذت عدداً من المناحي الفنية في المشروع التجديدي ، مع اختلاف في الرؤية الفنية للصياغة" [2] .

ويمكن القول بأهلية انتساب إنتاج (عبده خال ، قماشة العليان ، د. سلطان القحطاني ، عبد العزيز الصقعي ، يوسف المحيميد ، محمد حسن علوان) لفن الرواية دون نزاع بين فريقين لمقدرة كتابها على توظيف التناص توظيفاً يخدم البنية السردية للرواية دون أن تذوب معالم النص السردي ، ويصبح جنساً أدبياً لا أصل له ، وإنما هو هجين ثقافات متعددة للكاتب (شاعر — سياسي — طبيب .... الخ) [3].

ففي رواية " **الغيمة الرصاصية** " لعلى الدميني يتعالق النص السردي مع الأسطورة والشعر ، فالكاتب شاعر في الأصل يعيش الزمن أسطورياً في تغنيه بالشعر الوجداني ، وينتقل بسرعة بين أمكنة وأزمنة ورؤى ذاتية دون النظر إلى الحواجز أو الأصول المنبعث منها كلامه الأدبي . وعندما ينتقل الشاعر إلى فن سردي يحكمه أصول وقواعد وثقافة معينة ، فإنه يصطدم بالواقع ، ويجد نفسه أمام طريقين : أحدهما أن يتناص مع سيرته الذاتية معبراً عما يخترق وجدانه من انفعالات وأحاسيس تنطلق من تجربته الشخصية ، والطريق الثاني هو التناص مع المخيلة الشعرية ، سواء كان من المحفوظ لدى الشاعر ، أو من المنسوج في لحظتها فهو من ثم يؤسطر الواقع ؛ ليتمكن من الربط بين المتناص والتناص ، وذلك

---

(١) سلطان القحطاني : " اتجاهات التجديد في الرواية السعودية " عالم الكتب ، مج ٢٣ ، ٤ ، ١ ، ٢ (رجب — شعبان — رمضان — شوال) ١٤٢٥هـ ، ص ١٦ .

(٢) المرجع السابق : ص ١٦ .

(٣) انظر : نفسه .

اعتقاداً منه أن هذا هو السبيل الناجح لكتابة رواية قد تخرج عن الأطر المعروفة ، ولكنها تحمل شيئاً من التجديد أو التجريب .

ولك أن تلاحظ على سبيل المثال التناصات أو التعالقات النصية مع الأسطورة والشعر ، وخاصة في الثلث الأخير من الرواية :

"قالت جدتي الملكة :

من خلف الجبال الجرد دفعنا عطش وسموم وغبار للرحيل .

حملنا الصغار على ظهور البغال والحمال .

قدنا القطعان في جفاف البراري .

كنت أبكي كشجرة جرفها السيل .

من فوقنا غطّت الهوام ، كغيمة رصاصية ، دائرة الشمس ، إلى قوله " أقامت الملكة الأم " أعلام الآلهة على الماء والهواء والطين وعلّقتها على رؤوس الجبال ، فاحتربت الآلهة ومات الأحفاد" [1] .

وقوله : " من لمغامرتي سوى حنينها
ومن لهزائمي سوى مرساها
الأرض وغمام المساء هي
فمنذا يحرس مصيري إلهاً " [2] .

هذا التناص مع الرموز الأسطورية يُحدث نوعاً من الغموض لدى المتلقي ؛ لأن الشاعر ينسج ثقافة الواقع من خلال ثقافته الخاصة . خصوصاً أن هذا الواقع يصور حرب الكويت مع العراق ، والطابع السياسي يجعل الأديب يبحث عن رموز تمكنه من نقل موقفه إزاء هذه الحروب ؛ فالحرب تستدعى صورة الموت ماثلة في شخصية من يرسمها بحروفه فيتمثل على الفور أسطورة (الموت والحياة) وهي (الآلهة والماء والهواء والطين) وهذه هي الأساس أيضاً في علم الأبراج .

أما رواية " **فسوق** " لعبده خال ، فعبرت سحابات أخرى من التناصات المتنوعة بين الدينية والأسطورية والأدبية ، وانبرى الكاتب بذكائه السردي في محاولة توظيف التناص

---

(١) علي الدميني : " الغمة الرصاصية " ، ص ٢١٥ .

(٢) السابق : ص ٢٣٢ .

وكأنه جزء من تركيبة النص الأصلي ، في مثل قول السارد : " يصفون ثمارها بحلوة المذاق، وأن بها غواية التفاحة الأولى " (١) .

" من يجلس تحت شجرة السدر فجراً ، يُصب بحرقة العشق ، فتنهي حاله كانتهاء جليلة" (٢) .

" ويعللون مجيئهم (في هذا الوقت) بأن روح جليلة ستعرج إلى السماء حاملة أماني من أودعها" (٣) .

" — لقد اشترى الله من المؤمنين أنفسهم " (٤) .

فالكاتب من الأمثلة السابقة يحرص على تعالق نصه السردي مع القرآن الكريم دون التصريح بذلك ، أي تناص مع القرآن بشكل جزئي دون أن يظهر تعمد الراوي إقحام أمثلة لمجرد الاستشهاد ، أو التأكيد على وجهة نظر الكاتب . فهذا النوع من التناص غير المباشر يقوي من لغة السارد ، ويصنع خطاباً سردياً يحمل في البنى الصغرى جماليات تؤكد الصورة كاملة في ذهن المتلقي ، بمعنى أن اللغة الواقعية تتحد مع اللغة الجمالية في إنشاء هذا النوع من الخطابات السردية.

فيضمِّن الروائي خطابه السردي صوراً من القرآن يستحضرها التناص في إشارات داخل البنية السردية الكبرى مثل : " قصة المعراج ، سدرة المنتهى ، قصة آدم وحواء " وبهذا التمكن الفني في المزج بين المُتناص والتناص استطاع أن يعيد إنتاج النص المتعالق معه حتى أصبح جزءاً من تركيبته ، وينطبق ذلك أيضاً مع التناص النبوي ، في مثل إعادة بناء أقوال الرسول – صلى الله عليه وسلم – في مثل قول السارد : " — إن كل عضو يتعرى فهو في النار " (٥) .

"– دعي الكلام المعوج " (٦)

" — ألم أقل لكِ : دعي الكلام المعوج " (٧)

---

(١) عبده خال : " فسوق " ، ص ١٣ .

(٢) نفسه .

(٣) نفسه .

(٤) السابق : ص ١٠٧ .

(٥) السابق : ص : ١٣٢ .

(٦) نفسه .

(٧) السابق : ص ١٣٣ .

وقوله : " عاد إبليس يتدحرج ككرة دم متخثرة ، توقفت في مجراها ، تنازع ضيقاً اعترى تدحرجها ، حتى إذا استطاعت توسيع مخرجها ، عادت مندفعة إلى الأمام ، بعد تحللها من تخثرها قليلاً " [١] .

والروائي فيما سبق لا يحرف النص الديني ، وإنما هو من النصوص المعروف قائلها ، فحاول عبده تغيير ما يناسبه في التعبير عن تفكير الشخصية ، بمعنى أن هذا التغيير الذي أحدثه الروائي ليس تقليلاً من بلاغة النص المأخوذ أو المتعالق معه ، وإنما أقل منه بلاغة ؛ ولكنه يتماشى مع لغة الشخصية الواقعية في الرواية .

أما التناص مع الأسطورة في رواية : " فسوق " فيتمثل في عالم الأموات والغيبيات ، وكذلك شجرة السدرة وما تحمله في التراث الشعبي من رموز أسطورية تستدعي إلى جانبها خرافات تنسج منها حكايات يسعى الروائي إلى الاستفادة منها في إشباع عنصر الخيال في الرواية ، في مثل قوله : " في الليل وحين يأوي كل شيء لسكونه ، تنوح من أغصان الشجرة :

يا قاتلي .... يا قاتلي
نَشْكيك لربّ العباد
يبليك بليل ماله رقاد
ونهار ماله قعاد " [٢]

" قلب هذا النواح سيرة العاشقة ، وأحال مقتلها إلى استلهام للحكايات المقدسة . تبرأ كثير من أهل الحي من مقولاتهم السابقة ، متّرهين المقتولة من نواياهم السوداء . وبالغ بعضهم في تقديمها ، مقرناً وممثلاً سيرتها بسير القديسات والقانتات من عباد الله . وهكذا تأتي الأساطير : حكاية ملتبسة ، يكتنفها الغموض ، وتختلط بمشاعر ملتهبة فلا تجد إلا استعارة جذرها الأسطوري الأول " [٣] .

---

(١) السابق : ص ١٨٣ .
(٢) السابق : ص ١٦ .
(٣) السابق : ص ١٧ .

" ومن أراد أن ينفي علاقته بذلك التهديد الذي يخرج من أغصان شجرة السدر ، هرب في نوم ثقيل وممتد " [١] .

" وإذا أوقف ، استظل تحت شجرة السدر ، فتصيبه رعدة كالمس الكهربائي " [٢] .

وقد حرص الروائيون السعوديون على استثمار أسطورة الجن عندما تتعالق نصوصهم مع فن الأسطورة ، ويرجع السبب إلى أن أغلب أساطير العرب تتمركز في كل ما يتعلق بالجن باعتبارهم من الغيبيات ويكتنف حياتهم الغموض ، فالروائي عبده خال يصرح برؤيته تلك المعبرة عن رؤى كثير من الكتاب بقوله : " هكذا تأتي الأساطير ؛ حكاية ملتبسة ، يكتنفها الغموض ، وتختلط بمشاعر ملتهبة فلا تجد إلا استعارة جذرها الأسطوري الأول " [٣].

ففي رواية " **الجنّية** " لغازي القصيبي يتعالق السرد مع أسطورة الجن بدءا من العنوان حتى نهاية الرواية ، ويؤكد قوة هذا التعالق النصي إيهام الكاتب للمتلقي بأنه أمام حكاية ، وفي الحقيقة هو أمام سيمفونية تختلط فيها مجموعة من ثقافات قديمة أراد القصيبي إيصالها للمتلقي بأبسط الطرق ، خاصة وأن هذا النوع من الأساطير يعد جزءاً من ثقافتنا الموغلة في الزمن .

يقول السارد : " كانت معرفتي بعالم الجن تقتصر على الحكايات التي كانت تدور في مجتمعي ، والتي رسخت في العقلين الظاهر والباطن " [٤] .

" حيث أضيفت إلى أساطير الجن المحلية أساطير جديدة من أماكن مختلفة من السعودية " [٥] .

" ثم يسترسل بشرح أنواع الجن المحلية في كل منطقة من مناطق المملكة واشتهرت مثل : " أم السعف والليف " في المنطقة الشرقية ، و " أم حمار " ، بالإضافة إلى هاتين الجنيتين النسائيتين المرعبتين ، هناك جني مرح يدعى " دعيدع " وكذلك أشهر جني في

---

(١) المصدر نفسه : ص ٣٩ .

(٢) نفسه .

(٣) السابق : ص ١٦ .

(٤) غازي القصيبي " الجنية " : ص ٣٣

(٥) نفسه .

منطقة الخليج وهو " أبو درياه " ، وفي المنطقة الوسطى " السلعوة " أشهر جنياتها ، وهـــي من أكلة لحوم البشر ، وفي الحجاز جنية رهيبة تسمى " الدجيرة " [1] .

ولعل هذه الجنية الحجازية " الدجيرة " التي أشار إليها غازي القصيبي هي نفسها التي تعالق معها حامد دمنهوري في روايته " ثمن التضحية " مع اختلاف التوظيف .

ويعيب التناص الخارجي عند غازي القصيبي في " الجنية " غلبة النص الثانوي وعلـــو صوته على النص الأصلي (السردي) كما ظهر في الأمثلة السابقة .

وفي رواية " سيدي وحدانة " لرجاء عالم ، تكثر الرموز الأسطورية حـــتى يكتنفهـــا الغموض ، وبالتالي تضيع الغاية الحقيقية من التناص الأســـطوري ، إذ تتعـــالق النـــصوص وتتشابك محدثة إرباكاً للمتلقي ؛ بسبب مبالغة الـــساردة في توظيـــف الـــنص الخـــرافي والأسطوري ، فيطغى على المتناص بداية من العنوان حتى آخر الرواية ؛ راقب على ســـبيل المثال قول الساردة : " ثم صارت جمّو ترصد دخول كائنات غير مرئية للمجالس ، تعرف وجودها من غمزة لنور الفانوس ، أو طرقة خافتة بين خشب السحارات القديمة والمؤهلـــة للرؤيا .

تهتف : " إنهم يستأذنون للدخول ، الجن الطيبون والملائكة ..... " [2] وقولهـــا : " أسألك يا بصري ، أسبحت في هذا الحيوان .... " [3] وغيرها من التناصات الـــتي تحمـــل طابعاً أسطورياً أو تاريخياً .... [4]ونلحظ هنا أن التناص مع عالم الأسطورة يخلق نوعاً مـــن التوازن عند الأديب وخاصة الشاعر ، فيصطرع داخله في محاولة جدية للهرب من الواقـــع الجسدي إلى مخاطبة العقل والروح بالنبش في عالم الغيبيات المتعانق مع الفن الأسطوري .

ولكن " اتسمت المحاولات التي بذلها الروائيون في توظيف التراث بالتجريب ، وذلك بسبب عدم وجود شكل معين ، وبمرونة فائقة في شكلها ، تأتت لها مـــن قـــدرتها علـــى الانفتاح على الأنواع الأخرى " [5] .

---

(١) انظر السابق : ص ٣٣ – ٣٦ .

(٢) رجاء عالم : " سيدي وحدانة " ص ٨٢ .

(٣) السابق : ص ٨٣ .

(٤) انظر على سبيل المثال : ص ١٤٢ ، ١٤٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ .

(٥) محمد رياض وتار : " توظيف التراث في الرواية العربية " ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ٢٠٠٢ .ص ٢٤٠ .

ويبدو من الأمثلة السابقة أن الروائي " عبده خال " هو من أقدر الروائيين السعوديين من جهة إعادة إنتاج النص المأخوذ ، وحبكه فنياً داخل النص الأصلي حتى يصبح جزءاً من بنيته السردية .

ويشبهه في ذلك يوسف المحيميد في رواية " القارورة " في مثل قوله : " ... لكن الحصان الجني شم رائحتها في الأعلى ، وصار يخبط السقف الضعيف برأسه حتى فتح فرجة صغيرة فرأى غزوى طاغية الجمال " [١] .

وتفتتح هذه الرواية بنيتها بحكايات شعبية ثلاث تتناص مع رؤية الكاتب لمصير الشخصية المحورية [٢] .

ويظهر التناص الأدبي والتناص مع الأمثال الشعبية في مثل قول السارد :

" ومن يتهيب صعود الجبال ..... يعش أبد الدهر بين الحفر " [٣] .

ومع المثل الشعبي " يا من علشان أسفله دندش أعلاه .... " [٤] .

ويظهر التناص الديني في مثل قوله : " المرأة خُلقت من ضلع أعوج " [٥] .

ويبدو أن التناص عند يوسف في هذه الرواية أقرب إلى المباشرة من رواية " فسوق " لعبده خال ، عدا أن رواية " القارورة " تتعمد الفصل بين المتناص والتناص كما هو واضح في الأمثلة السابقة ... ؛ لذلك فإن رواية " فسوق " لعبده خال تبقى متفردة في قدرتها على سبك التعالقات النصية في البنية السردية للرواية .

---

(١) يوسف المحيميد : " القارورة " ص ١٦ .

(٢) انظر السابق : ص ١٦ – ٢٣ .

(٣) السابق : ص ٥٧ .

(٤) السابق : ص ٧١ .

(٥) السابق : ص ٧٢ .

المبحث الثاني

بنية التناص الذاتي

يدرج بعض النقاد التناص الذاتي تمييزاً له من عموم التناص تحت مصطلح الانفتـــاح الداخلي، ويعني به انفتاح النص على ذاته من خلال جملة من العلاقات التي تساهم في تعديد وحدات النص ومكوناته ومساراته السردية كالمناص – التناص الذاتي – الانشطار المرآوي ... الخ ، (1) .

ويصبح مصطلح التناص الذاتي أكثر تحديداً عند ناقد آخر يرى أنه مجموعة العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب بعضها مع بعضها الآخر لتكشف عن الخلفية النـــصية الـــتي يتعامل معها الكاتب ، وهذه الخلفية بدورها يتم تشكلها من خلال التفاعل النـــصي مـــع نصوص سابقة قرأها أدت إلى تكوين دلالة ؛ سلباً أو إيجاباً ،إما باستلهامها أو نقدها (2) .

فاتجه كثير من النقاد إلى التفريق بين المصطلحين التناص الذاتي ، والتناص الداخلي ، ووُضع تعريف محدد لكل منهما .

فالتناص الذاتي هو الذي " يقع في مؤلفات أديب واحد ويقوم على إيراد جـــزء أو فصل أو مقطع من الرواية في نص رواية أخرى ، أو نقل شخصية من روايـــة إلى روايـــة أخرى مع احتفاظها بصفاتها وماضيها . إنه نوع من إقحام نص في نص آخر " (3) .

واختارت الدكتورة عالية محمود مصطلح التناص الذاتي في دراستها التـــداخل بـــين شخوص روايات إلياس خوري (4) .

أما التناص الداخلي فهو " نوع من توسيع دائرة البحث عن العلاقـــات النـــصية ، ومحاولة لكشف علاقات نصوص الكاتب مع نصوص كتاب آخـــرين معاصـــرين لـــه ، خصوصاً إذا كان هؤلاء الكتاب قد انطلقوا – في إنتاج نصوصهم المتناصة مع نصوصه من خلفية نصية مشتركة ، هي التي ساعدت على إنتاج النصوص الجديدة ؛ حيث إن دراســة التعالق ، هنا ، تصبح ضرورية لكشف صراع قائم خفي بين النصوص المتناصـــة ، يحـــدد تراتيبة هذه النصوص ... " (5) .

---

(1) انظر : عبد الحميد الحسيب : " حوارية الفن الروائي " منشورات مجموعة الباحثين كلية الآداب مكناس : ص ١٠٧ .

(2) انظر : حسن محمد حماد : " تداخل النصوص في الرواية العربية " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ص ٤٥ .

(3) د. لطيف زيتوني : " معجم مصطلحات نقد الرواية " ، ص ٦٤ ، ٦٥ .

(4) انظر د. عالية محمود : " البناء السردي في روايات إلياس خوري " ، ص ٢٣٥ .

(5) حسن محمد حماد : " تداخل النصوص في الرواية العربية " ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

وهما بذلك التناص الذاتي والتناص الداخلي" يختلفان عن مطلق التناص (التناص الخارجي المفتوح) بشرطية المعاصرة والخلفية المشتركة .

ولعل التحديدات أيضاً بين التناص الذاتي والتناص الداخلي ، سهّلت من اختيارنا للمصطلح الأنسب في تتبع التناص في نصوص تنتمي لمؤلف واحد ، وتسميتها بالتناص الذاتي . اما التناص الداخلي ، فسيكون له أيضاً النصيب من العناية أثناء البحث في تناص البنى السردية في الروايات السعودية . ومن الأمثلة البارزة على هذا التناص الذاتي ما نجده في الثلاثيات الروائية كثلاثية " عبد العزيز مشري " (١) ، حيث تناول التناص المقاطع والصور (كما في " نموذج القرية الجنوبية " ، والشخصيات (كصالحة والصبي الذي يسهم في نقل منظور الكاتب) ، وهذه الشخصيات والصور تستمر في الظهور إلى ما بعد الثلاثية من أعماله (٢) .

وبما أن بنية السرد هي من نتاج المنظور الذي يعيد بناء المتن الحكائي بحسب علاقة الراوي بالأحداث التي تشكل المتن ، فضلاً عن خياره في أسلوب عرض ذلك المتن (٣) ؛ فإن التركيز سيكون على زاويتين هما المنظور (٤) ، والصورة السردية .

" وللنص عموماً أربعة مراكز نظر تهيئها إستراتيجيات النص : منظور الراوي ومنظور الشخصية ، ومنظور الحبكة ، وما خصص للقارئ . ومن شأن الإستراتيجيات وحدها أن تبرز للواجهة أو تحيل إلى الخلفية أياً من هذه المراكز . أما أثناء عملية القراءة فتتناوب هذه المراكز المختلفة بين الخلفية والواجهة باستمرار . ونتيجة لذلك يقوم القارئ بتطوير نظره شمولية كلية تتجاوز أياً من المراكز منفردة " (٥) .

وما يهمنا من هذه المناظير هو ما خصصه المؤلف للقارئ ، وتكوين نظرة شمولية لموقف الروائي من عالمه الروائي في أكثر من نص سردي ينتمي إليه ، فكل هذه المراكز السابقة ليست سوى أقنعة يتقنع بها المؤلف ليحقق منظوره الشخصي . فالمنظور " قد يعني

---

(١) عبد العزيز مشري : " الوسمية " ، " الغيوم ومنابت الشجر " ، " ريح الكادي " .

(٢) مثل : رواية " صالحة " ، ورواية " في عشق حتى" .

(٣) " عبد الله إبراهيم : " المتخيل السردي " ، ص ٥٠ ..

(٤) للمنظور مترادفات عدة منها : وجهة النظر ، أو الموقف ، أو الرؤية.

(٥) د. ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي : " وليل الناقد الأدبي " ، ص ١٩٥ .

العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية ، وقد يعني فلسفة الروائي وموقفه الاجتماعي " [1] .

أما الصورة السردية ، فنقصد بها طريقة تشكيل عناصر السرد ، وخاصة الشخصية والمكان ، باستخدام لغة الوصف التي تنشأ منهما صورة سردية وليست صورة ثابتة .

وهذا ما يجعل الصورة في الرواية تتفوق على الصورة في الفن التشكيلي والسينمائي ، فـ " القدرات الخارقة للغة الطبيعية ، الأداة الرئيسية في الفن الورائي (تستطيع) التقاط اللامرئي وشخصيته " [2] .

ومن أبرز عناصر السرد التي يكشف من خلالها الروائي منظوره الأدبي " عنصر الشخصية " وخاصة إذا تولت السرد نيابة عنه .

ويظهر هذا التناص الذاتي في شخوص روايتي حامد دمنهوري وروايات إبراهيم الناصر ، وغازي القصيبي ، وتركي الحمد ، ورجاء عالم ... الخ .

فشخصية أحمد في رواية " **ثمن التضحية** " لحامد دمنهوري تشبه إلى حد كبير شخصية إسماعيل في روايته الثانية " **ومرت الأيام** " [3]، فكلا البطلين أحمد وإسماعيل عقد علاقة حب مع امرأة قريبة من داخل الوطن وامرأة من خارجه ، وكلاهما يهويان الأدب ويمارسانه ، وهي جزء من شخصية الكاتب .

فأحمد في رواية " ثمن التضحية " تعرّف على فائزة وأعجب بها ، ولكن ولاءه كان لابنة عمه فاطمة ، وضحّى بامرأة مثقفة مثل فايزة بمقابل امرأة غير متعلمة فاطمة ولاء للعادات .

وفي رواية " ومرت الأيام " يُعجب إسماعيل بسلوى اللبنانية ، وهي الشخصية المقابلة لفائزة المصرية ، ويدور حوار طويل بين إسماعيل وسلوى حتى إن الأحداث تتأزم وتموت بسبب خذلانه لحبها ، فإسماعيل لا يستطيع أن يتزوج بهذه المرأة المثقفة من خارج بلاده ، وهو ما قد يعكس منظور الكاتب في الزواج من خارج الوطن . ويصّرح بذلك من خلال الحوارات الدائرة بين إسماعيل وسلوى ، وخاصة في هذا الحوار (بداية تأزم الحدث) : " وتساءل مرة أخرى إسماعيل :

---

(١) د. عالية محمود : " البناء السردي في روايات إلياس خوري " ، ص ١٧٣ .

(٢) خالد حسين حسين : " شعرية المكان في الرواية الجديدة " ، ص ٤١٨ .

(٣) حامد دمنهوري : " ومرت الأيام " (ط١ . ١٩٦٣) ، دار العلم للملايين ، بيروت .

- لما لا يكون البدء منكما معاً ؟ تشيدان البناء جنباً إلى جنب .

فقالت " سلوى "

- وما هو الأساس " الذي نبني عليه ؟

- اتفاق وفهم .

- لقد فهمته ويصعب الاتفاق .

قال إسماعيل وقد تداعت إلى ذهنه صور الزيجات في بلده ، كما يعرفها ، من وراء حجاب أعقبها مشكلات إنسانية ولكن ردد في سره " فلسفة حديثة " قبل أن يقول :

- لتكن كما هي في بلدي ، لقد تزوج جدي دون أن يرى جدتي قبل " الشرعة " وأبي كذلك لم ير أمي إلا على كرسي " النصة " ومع ذلك فقد كانوا سعداء .

فتساءلت :

- أي سعادة تعني ، وسعادة من منهما ؟

فقال :

- سعادة الاثنين ، وسعادة البيت .

فقالت متسائلة وهي تضحك :

- وشباب اليوم في بلدك ، هل يرتضون هذا الأسلوب في الزواج وهذا النوع من السعادة؟

وسكت .

واستطردت :

- أغلب ظني أن معيار السعادة في نظرهم قد تغير .

فرد عليها بقوله :

- العصر قد تغير فتغيروا معه . لقد اتجه أكثرهم إلى الخارج " [1] .

ويظهر تتمة هذا الحوار متوشحاً بالتناص الشعبي وتفسيراته في صورة سردية تنذر بنهاية البطل المأساوية ، وتؤكد في الوقت نفسه المنظور الأدبي للمؤلف ، فيقول : إسماعيل شارحاً ما يعنيه من " مِثل شختك بختك تماماً . هو سلوتنا في أيام الأعياد يجد بعضنا علبة كبريت ويجد الآخر علبة حليب . والسعر موحد قرش واحد لكل من العلبتين ؟

(١) السابق : ص ٢١٣ ، ٢١٤ .

فقالت ضاحكة وهي ترفع عينيها كمن وجد ضالته بعد بحث : علبة الحليب هي السعادة . (ثم متساءلة) : ولكن قل لي هل يجد أكثر الأطفال علبة حليب؟

فأجابها وهو يفكر :

– كلا ، أنا مثلاً لم أجد علبة حليب في حياتي ، لقد كان نصيبي دائماً مسامير (....) ولو طالت طفولتي لما كان نصيبي أكثر من ذلك " (١) .

ويبدو أن المؤلف لم يعط علاقة أحمد بفايزة في رواية " ثمن التضحية " العناية المرجوة التي تسهم في تحقيق ذروة الأحداث ، وتأزم الموقف بين عشيقين تسوغ ما قدمه البطل من تضحية ، لذلك يحاول في رواية " ومرت الأيام " ؛ تصوير العلاقة بين الرجل السعودي والمرأة العربية متمثلاً إسماعيل وسلوى على مدار صفحات الرواية ، ولكن تضحية إسماعيل في هذه الرواية ليس لها أي مسوغ ، خاصة أن سميرة فتاة الوطن التي أحبها تزوجت برجل آخر ، ومع ذلك يصدمنا المؤلف بتردد إسماعيل في الزواج من سلوى اللبنانية ، ويزيد الأمر سوءاً حين يقرر السارد أن تمرض سلوى وتموت بسبب رفض إسماعيل الزواج منها . فالمصادفات والأوصاف الجاهزة وسير الأحداث دون تبرير فني منطقي يجعل من هذه الرواية انتكاسة .

فبالرغم من أن السارد حاول أن يصل إلى ذروة الأحداث ، في تصوير مشاهد الحب عند شخصيتين تتشابهان إلى حد كبير مع شخصية الكاتب ، وخاصة شخصية أحمد ، فإن الكاتب عجز عن وضع تسويغ منطقي لنهاية أبطاله .

ولعل ذلك هو السبب في فقدان عنصر التشويق . وقد أكد هذه الملاحظة الدكتور منصور الحازمي والدكتور حسن النعمي عندما ذكرا أن القارئ لا يستطيع أن يندمج مع عوالم وشخوص " ثمن التضحية " إلا بقدر ضئيل " ولعل التفسير في عدم الاهتمام بهذا العنصر ، يكمن في سيطرة المضمون على ذهن كثير من الكتاب أثناء كتابتهم ، الأمر الذي ربما جعل الشكل برمته تابعاً في أهميته بالنسبة لهم " (٢) ، وأكثر من ذلك في رواية " ومرت الأيام " بالرغم من تلافي المؤلف خطأه الفني في بناء الحدث الرئيسي للعلاقة التي تجمع بين أحمد وفايزة في الرواية السابقة ، وجعل العلاقة بين إسماعيل وسلوى تصل في " ومرت الأيام " إلى ذروتها ، ومع ذلك لم نتعاطف معهما ، ليس فقط لغياب عنصر التشويق الذي لا

---

(١) السابق : ص ٢١٥ .

(٢) د. حسن النعمي : " رجع البصر " ، ص ١٦٠ .

عذر له فيه ، ولم يسوغه النقاد إلا بعدم الاهتمام بالبناء الفني ، وفي اعتقادي أن هذا التعاطف مع سلوى كان بالإمكان حدوثه لو وظّف الكاتب تقنية " المونولوج " كما يجب[1] .

فالسارد لم يطلعنا على ما يعتري خوالج سلوى قبل أن تصل إلى هذه النهاية المؤسفة، وإنما حدثت الصدمة الفنية عندما ماتت بسبب عشقها له ، ولم يرد أثناء سير الأحداث أي بوادر لهذا الحب المفتعل سوى صورة خاطفة لاحمرار الوجه عندما صارحها البطل إسماعيل برغبته الزواج منها ، وهذه الحمرة قد يكون سببها الخجل فقط ؛ لأنها ترفض طلبه دون تعليل واضح .

من هنا فالتناص الذاتي واضح في الحدث الرئيس بشخوصه في الروايتين ، وهو قصة حب تجمع بين أحمد وفاطمة من جهة ، وفائزة من جهة ثانية (رجل مقابل امرأتين ، إحداهما من بلده (فاطمة) والثانية من دولة عربية ، وكذلك الحال نفسه في الرواية الثانية " ومرت الأيام " البطل رجل مقابل امرأتين إسماعيل وسميرة من بلده وسلوى المثقفة من بلد عربي .

ويشترك البطلان أحمد وإسماعيل في الصفات الجميلة الجسمية وفي موقفهما من المرأة، وكذلك هو الحال في الصفات الجسمية بين سميرة وفاطمة ، فالجمال والرقة والحياء والانجذاب من النظرة الأولى ... الخ .

أما فائزة وسلوى فتشتركان في أهم صفة عند الكاتب تجذب البطل للمرأة من الخارج وهي الثقافة .

ومما سبق يتبدى منظور الكاتب من خلال بنية التناص الذاتي في الروايتين التي تتشكل تبعاً لمنظور الشخصية المحورية (أحمد أو إسماعيل) تجاه المرأة ، فكلاهما يميل إلى المرأة المثقفة ويعجب بها، ولكن لا يقدمان على الزواج منها بأي حال ، سواء كان هذا الحب مجرد إعجاب في رواية " ثمن التضحية " ، أو وصل إلى درجة العشق كما في " ومرت الأيام " .

فأحمد وإسماعيل يتخليان بمنتهى السهولة عن العلاقة التي تجمعهما بالمرأة المثقفة عندما يوشك الحدث أن يصل إلى الذروة . فأحمد يخطب لزميله فائزة التي لم يسبق أن رآها فقط ليضع حداً للعلاقة التي تجمعهما[2] .

---

(١) يقصد بالمونولوج : الحوار الداخلي للشخصية .

(٢) انظر:" ثمن التضحية"

وكذلك هو الحال في رواية " ومرت الأيام " فعندما تصل العلاقة التي تجمع إسماعيل وسلوى إلى الذروة ينسحب البطل بمنتهى السهولة دون أن يصنع السارد مسوغاً لهذا الانسحاب ، ثم يقطع العلاقة بينهما مفاجأة ، ويعمل على اقتلاعها من جذورها بوضع نهاية لحياة سلوى ، ويكتفي السارد بوضع صُفرة على وجه إسماعيل عندما يأتيه نبأ موتها . وعندما تسنح له الفرصة بالزواج من سميرة ابنة بلده يعيش في حيرة من أمره ، فقد ترك سلوى لأن قلبه معلق بسميرة ، ولكنها في عصمة رجل آخر ، وإن كان يكبرها في السن كثيراً . ومعنى هذا أن البطل هو قناع لمنظور المؤلف ، فهو في الحقيقة لا يرفض سلوى لأن قلبه معلق بسميرة ، وإنما لأنه يرفض فكرة الزواج من خارج بيئته ، حتى وإن كانت امرأة مثقفة وعربية . ويؤكد ذلك رفضه الزواج من سميرة فقط لأنها أصبحت مطلقة .

ويترجم الكاتب هذه الحيرة التي تعتريه في حياته ، وتربك سير أحداثه على لسان سلوى قائلاً: " - لقد اعتزلت العمل والناس خلال إجازتك الأخيرة مدة شهرين ، وهي فترة كافية تخلو فيها إلى نفسك وتبحث في أعماقك عما يحيرك - وإذا كنت لم تصل إلى نتيجة فذلك أمر محير (ثم نظرت إليه بإمعان) ، هذه حالة يمر بها كل شخص حينما يحتار بين اتجاهين لا يستطيع تفضيل أحدهما على الآخر .

أو عندما يواجه الخطوة الحاسمة في أمر يواجهه (ثم ضاحكه) أي الحالتين حالتك؟"[1].

وفي ظني أن الحيرة قد تتلاشى عند القارئ إذا تخيّل أن إسماعيل كان ضحية أفكار الكاتب وذاتيته أو منظوره الذاتي مثلما كان أحمد ضحية العادات ، وما أحمد إلا اسم مشتق من حامد (المؤلف) كلاهما سافر في بعثة إلى مصر ، وكلاهما اختار قريبته ، البطل السردي اختار ابنة عمه ، والمؤلف اختار ابنة عمته [2] .

وتمثل رواية " ومرت الأيام " امتداداً للأسلوب الفني في رواية " ثمن التضحية " سواء كان عن طريق بناء الحدث الرئيس في كلتا الروايتين كما سبق ، وكذلك باختيار أسلوب الرسائل وجعله جزءاً من البنية السردية للروايتين : " لقد كانت في صفحتين متوسطتين، وكان يبدو على خط نبيل الاهتزاز أو أنه كتب في عجلة : " أحييك بعد مرور أعوام ربما تكون قصيرة في عمر الزمان ولكنها طويلة بالنسبة لي ، طويلة بأحداثها المتلاحقة ، لقد انقطع الاتصال بيننا من قبل أربعة أعوام .... " [3] .

---

(١) السابق : ص ٢٣٣ .

(٢) انظر مقدمة " ثمن التضحية "

(٣) انظر : حامد دمنهوري : " ومرت الأيام " ص ٣١٧ – ٣١٩ .

وفي موقع آخر يقرأ البطل رسالة غير موجهة إليه فقط ؛ ليعيد شخصية سلوى إلى أحداث الرواية ، ويدرك المتلقي تطور هذه الشخصية قبل أن يضع السارد لها حداً لرحلتها في الحياة الروائية: " لقد بدأ السطر الثالث من الخطاب بفقرة جديدة من حديث الزوجة إلى زوجها :

" لقد سألتني عن سلوى ولماذا لم تكتب إليك ، وإني أقول لك بصراحة وفي اختصار يغني غن الإفاضة: إن سلوى ابنتنا التي عرفناها قد انتهت . معي الآن سلوى أخرى ... " [١] .

فرواية " ومرت الأيام " امتداد لرواية " ثمن التضحية " ، فهي تصور الجيل الثالث (جيل الأبناء) وانخراطهم في العمل الحكومي ، أما رواية " ثمن التضحية " فتصور جيل الآباء والأجداد إبان الحرب العالمية الثانية ، وفيها تصوير دقيق أيضاً لبيئة التجار والعادات المكية ، ولا تكاد الشخصيات تخرج من نطاق بيئتها إلا من يذهبون في بعثات علمية إلى الخارج "مصر" . أما رواية " ومرت الأيام " فالأحداث الفعلية تجري بين جدة والرياض ، ولكن لا ندرك هذه الأمكنة وشوارعها إلا بمسمياتها التي يمكن أن تتبدل دون أن تتأثر الشخصيات والأحداث ؛ بعكس المكان في رواية " ثمن التضحية " التي تستدل على أمكنتها بروائحها وتشخيص كل ما يمت إليها من عادات تنطق بخصوصية المكان .

وإذا كان فيما يبدو من مقدمة رواية " ومرت الأيام " تردد الكاتب في نشر هذه الرواية [٢] . فإنها – في الحقيقة – كشفت كثيراً من منظوره للمرأة بعد أن كان هذا الجانب مظلماً في رواية " ثمن التضحية " ، وإن ظلت المرأة المحلية معتمة فنياً في كلتا الروايتين.

وأعتقد لو أن الكاتب اكتفى برواية واحدة تجمع بين هاتين الروايتين لكان أقرب إلى النضج الفني في بناء حبكة متماسكة ؛ فمحور موضوعها رومانسي كما يظهر التناص الذاتي بين الروايتين ، وباقي الأحداث تركز على الصورة السردية للمكان المحلي إبان الحرب العالمية الثانية .

فصورة المكان في رواية " ومرت الأيام " لا تحمل أي خصوصية ؛ فلا نستطيع أن نشم رائحته كما هو في الواقع ، أو ليكن أجمل مما نراه في الواقع .

---

(١) انظر : السابق : ص ٢٨٦ – ٢٨٩ .

(٢) انظر : السابق : ص ٦ .

ومن الإبداع أن يجعلنا الروائي نكتشف في فضاءاته السردية صورة لم نكن نـــدركها على أرض الواقع لولا أدواته الفنية .

ويلاحظ هذا التشابه (التناص الذاتي) أيضاً في روايات إبراهيم الناصـــر الحميـــدان وخاصة البطل، إذ جميع أبطال روايات الحميدان الخمس يحملون السمات نفسها في الثقافة والذكورة والرشاقة والطول ، والأهم المنظور ، وطريقة التعامل مع المكان ، وهو ما يحيلنـــا إلى شخصية المؤلف .

فإبراهيم الناصر من مواليد قرية الزبير جنوب العراق ، وفيها امتهن التجارة في بداية حياته مع والده وإخوته ، ثم انتقل مع أسرته إلى البصرة ومكث فيها حوالي العامين ، وفيها تعّرف على فتاة عراقية تدعى "مفيدة" ولم يتمكن من الاقتران بها [(١)] . ثم عاد مع والديـــه وإخوته إلى وطنه الأصلي " السعودية " وعمل في شركة الزيـــت العربيـــة الأمريكيـــة " أرامكو " بالظهران ، وانتقل إلى الرياض حيث عمل بالمستشفى العـــسكري بالريـــاض ، وتعرف فيه على ممرضة سورية أُعجبَت به وأُعجب بها [(٢)] .

فرواية " سفينة الضياع " هي امتداد لرواية " ثقب في رداء الليل " وامتـــداد لـــسيرة المؤلف الذاتية ، فـــ عيسى يبدو في الرواية الأولى للكاتب " ثقب في رداء الليل " مراهقـــاً يافعاً يقع في غرام "مفيدة" ، وعندما يُقتل أخوها في محاولـــة للـــهروب داخـــل الحـــدود السعودية، يُقرر عيسى ترك "مفيدة" ، وهي في حقيقة الأمر ما تزال عالقة في قلبه المتجذرة أصلاً في سيرة الكاتب كون اسمها يتكرر في أكثر رواياته .

فـــ عيسى في رواية " سفينة الضياع " بداية الفصل الأول يتأمل كتبه التي لم يُفـــضَ أكثر أغلفتها ، وقد دأب على ممارسة هواياته (كتابة القصة) منذ كان مراهقاً في روايـــة " ثقب في رداء الليل " وتنكشف الفترة الضائعة من الزمن الذي قفزه الروائي دون أن يطلعنا على أحداثه من خلال مناجاة عيسى لنفسه : " منذ عامين جئت بمحض إرادتك لتـــذيب أيامك معي في العدم كما تذيب حرارة الشمس تلك الشجيرات الصغيرة " [(٣)] .

---

(١) ورد التصريح بهذه العلاقة واسمها " مفيدة " في ثلاث روايات " ثقب في رداء الليل " و " سفينة الضياع " ، " الغجرية والثعبان " .

(٢) من هذا المستشفى وشخصية الممرضة السورية نسج الكاتب رواية " سفينة الضياع " وللمزيد من المعلومات عن هذا التعالق بين سيرة الكاتب ورواياته ، يمكن الرجوع إلى نوره المري " ملامح البيئة السعودية في روايات الحميدان " ، ص ١٤ ، ١٥ ، ١٦٦ ، ١٦٧.

(٣) إبراهيم الناصر : " سفينة الضياع " ص ٧٢ .

ويبدو من الصور السردية المتشابهة عند الكاتب فيما يسمى بالتناص الذاتي ؛ أن الحميدان في جميع رواياته غير متصالح مع المكان القديم ، فأحياء الرياض القديمة ماؤها كدر، وهواؤها ممزوج بالغبار والدخان الخانق ، وطرقها الضيقة تنفث الروائح ، والصبية الحفاة تجثم على وجوههم أسراب الذباب (١) .

وحي الملز في الرياض قبل ثلاثين عاماً ليس سوى حي شبه معزول لاسيما في الليل "وكانت المستنقعات التي تحيط به تجعله مسرحاً للكلاب الضالة ومرتعاً للحشرات ....."(٢).

فالصورة السردية للمكان القديم ، كما يظهر من التناص الذاتي بين روايات الحميدان جامدة ليس فيها أي شيء من الحميمية مع القديم ، فالمكان القديم – في ظنه – لا يستحق التقدير بما أن وسائل الحضارة لم تغيره ، فيحاول الحميدان تشويه هذا المكان عند تصويره ، أو وصفه بموضوعية ، وهذا لا يصح إلا في الإنتاجات العلمية – على حد تعبير – ياسين النصير : " ولذلك نجد الأمكنة التي مرت عليها عجلات الذات والزمن هي الأمكنة الأكثر احتواء للمشروع الثقافي المتجدد " (٣) .

ويتجسد كره المكان الشعبي من خلال التناص الذاتي أيضاً الذي يستدعي إلى الذاكرة الأمكنة القديمة ، ويؤكد هذا الاستدعاء الروائح الكريهة : " وولجت العربة الحي الذي يقطنه ، ففغمت أنفه الروائح الكريهة التي تنبعث من المجاري التي أحدثت مستنقعات يعشعش فيها البعوض .... " (٤) .

ولا يستثنى من هذه الأمكنة القديمة سوى صورة الصحراء ، فعندما يتخيل السارد جذور المكان قديماً أي (الرياض قديماً) مغروسة في الصحراء يتعاطف معه ، وتنساب لغته شاعرية ؛ فعشق الأمكنة الموغلة في القدم يولّد صوراً شعرية تلتحم بالسرد حتى يتكون ما يسمى بشعرية السرد . في مثل قول السارد : " غشيه سأم واشمئزاز من الزمان والمكان ... لاحت له مدينته الأنيقة وأناسها الطيبون في بساطتها وازدهارها ، مثل فتاة كاعب في عمق الصحراء ....

---

(١) انظر : إبراهيم الناصر " غيوم الخريف " ص ١٤٩ ، ١٥٠ .

(٢) السابق : ص ٢٥ .

(٣) ياسين النصير : " تصورات نظرية في شعرية المكان " شؤون ادبية ، س ٧ ، ربيع ١٩٩٣م ، ص ٨٤ .

(٤) إبراهيم الناصر : " عذراء المنفى " ، ص ٦٢ .

لا تعرف المساحيق ولا أدوات الزينة ... تدرج مع أنداء الصباح العابق بشذا العبير ... متقدة بالحيوية وزخم الرؤى ... تقود عربتها " الوانيت " لترعى بها الإبل والماشية المتناثرة في البادية ... لم يمنعها " الخمار " أن تستعمل معدة حديثة في حياتها اليومية...."(١)

وفي موقع آخر أكثر شاعرية يقول السارد : " الرياض عاشقة الصحراء تفتح ذراعيها لكل الاتجاهات ... إنها صفحة ناصعة قلبها أبيض مثل الحليب ... طفلة بريئة .... نبتة برية ... عذراء طاهرة .... حنونة نابضة ... عرفوها بالكرم فاستقبلتهم بالرياحين .... البسمة تلوح مع الندى .. مع إطلالة الفجر ، مع شقشقة العصافير تأخذ زينتها منذ الشروق فتبسط شوارعها النظيفة وتغسل أشجارها الباسقة ، وتتضوع ميادينها برائحة الخزامى ، تزرع أطفالها السمر مع الصباح الباكر في الحافلات فيمضون مرددين نشيد الحياة وقلوبهم تخفق بالحب " (٢) .

وما ينطبق على الحي القديم في رواية " غيوم الخريف " والشعبي في رواية " عذراء المنفى " ينطبق على القرية في رواية " ثقب في رداء الليل " ، فمع أن البطل نشأ فيها ومنها تكونت ذكريات طفولته ، بل وكانت المصدر الأول لثقافته (المطوع في الكتاتيب) فهو يفضّل المكان الثاني الجديد " البصرة " مدينة الحلم الجديد التي رسم لها صورة أسطورية . ويتحقق لعيسى حلمه بالانتقال إليها ولكنه مع كل هذا الشوق إليها لا يستقر فيها ... لكن هل يعني ذلك أن يعود البطل إلى القرية كما تعودنا في معظم الروايات العربية ؟!

إن عيسى يركض وراء المكان المرفه الذي يكفل له الرزق ، فما أن يسمع بأن البترول ظهر في بلده الأصل حتى يقرر الرحيل إليه دون أن يعبأ بمكان نشأته ، أو المكان الذي عاش فيه الحب ، وهذه الصفة تلازم أبطال الحميدان ، كما في رواية " غيوم الخريف " و " رعشة الظل " ، وإذا كانت الصحراء المكان الوحيد المستثنى من كره البطل للأمكنة القديمة، فإنها تجد نصيبها من التشويه عندما تحيط بذكريات البطل الأليمة ، فالصورة السردية قد لا تتغير ملامحها بفعل الحركة التي يضفيها السارد عليها ، فالصحراء هي المكان المشترك بين رواية " ثقب في رداء الليل " ورواية " سفينة الضياع " ، فعندما يشاهد عيسى الصحراء تحيط بالمستشفى يتبادر إلى ذهنه صورة محبوبته المستحضرة مفيدة : " لقد مللت الصحراء

---

(١) إبراهيم الناصر " غيوم الخريف " ، ص ١٤٩ .

(٢) السابق : ص ٨٨ .

الكابية ... مللتها حتى فضلت الموت عليها فمتى يلين فؤادك ليفتح مغاليق قلب مهجور يلتف على حطام .... قلب لا يريد أن يتحرر من ذكريات شنقت بهجة الحياة و أوصدها دونه " مفيدة " أول حب في حياتي "[1].

ويرتبط تبدل صورة المكان بحضور المرأة عند السارد ، فيقول : " كنت أتمثل نفسي قبل أن ينتزعني صوتك ملقى في صحراء جدباء ، لا أثر فيها لبشر "[2].

ولعل مناجاة الشخصية لنفسها من الفنيات التي ساعدت في توسيع مساحة التناص الذاتي بين روايتي " **ثقب في رداء الليل** " و " **سفينة الضياع** " : " وأوغل في سيره مثقل الخاطر متجهاً إلى غرفته الكابية وفي أعماقه يدور صراع مستتر ... وحينما انطرح على سريره تداعى إلى ذهنه حشد من الصور .... علي بدمائه التي سالت على الأرض .... مفيدة وهي تندب أخاها ... ثم وهي تستلم .... عبير تولي هاربة..... "[3] .

ويصف السارد صورة المرأة العربية والأجنبية مجسداً منظور المؤلف من خلال العلاقات التي يقيمها أبطال رواياته مع نساء يرتبطن بهم برباط حب ، يجمع أداء الكاتب تجاه مجتمعه ، ويحدد موقفه الأدبي في رسم بنيته السردية ، كما يحدد اتجاهه الأدبي وسلطة المرأة في نفح التيار الرومانسي ، أو تحويل المكان الواقعي إلى عالم عجائبي .

ويلاحظ أثناء وصف الكاتب للبعد الجسدي للمرأة التناقص في إثبات صفات لها متضادة ، فهو يصبغها بكل ما يتمناه الرجل في المرأة مما يؤدي إلى خلل في الصورة التي يلتقطها للمرأة الجميلة ، فعبير يجعل شعرها مرة كستنائياً [4]، ومرة أخرى أسود كالليل الفاحم[5] .

وفيما يتعلق بمنظور الكاتب للمرأة وطريقة توظيفها سردياً ، فهو يعمد في نهايات رواياته إلى بتر العلاقة بين البطل ومحبوبته ، وهو الحال نفسه عند حامد دمنهوري ، ولكن يزيد الوضع توتراً عند إبراهيم الناصر عندما يقطع هذه العلاقة حتى مع ابنة بلده ، فبثينه

(١) إبراهيم الناصر : " سفينة الضياع " ، ص ١٠ .
(٢) السابق : ص . ١١ .
(٣) السابق : ص ٩ .
(٤) السابق : ص ٦٣ .
(٥) السابق : ص ٩٣ .

المثقفة يرفضها البطل زاهر في نهاية رواية " **عذراء المنفي** " ويحاول التشكيك فيها وفي نجاح حياتهما الزوجية ، بعد أن كان معجباً بها على امتداد أحداث الرواية ؛ وقد يكون لمفيدة ، الشخصية الحقيقية في حياة الكاتب ، أثر في المنظور السردي للمرأة ؛ فمفيدة الحب الأول الذي عاشه المؤلف أثناء مراهقته في مدينة البصرة ، وانتهت علاقته بها مادياً عندما قُتل أخوها أثناء هروبه معه إلى داخل حدود السعودية " وفطن إلى أنه يبكي ... يبكي أمام حبيبته التي طالما تباهى أمامها ... برجولته ..."(١) .

ونهاية هذه العلاقة بين البطل أو الكاتب ومفيدة أثرت – فيما يبدو – على جميع علاقاته السردية مع المرأة في الروايات التالية لهذه الرواية .

ويبدو التناقض في منظور الكاتب للمرأة من الرواية الأولى " **ثقب في رداء الليل** " فعيسى معجب بمفيدة وبتحررها (٢) ، ولكنه عندما يتخيل هذا التبرج من ابنة بلده ، فإن صوت المؤلف يرتفع قائلاً " تالله لو كان لدينا مثلهن في بلادنا لحرقناهن حرقاً ، وحاشا أن تطأ أرضنا مثلهن "(٣).

ومن هذا التناقض في النظر للمرأة ما نجد من أن عيسى عندما سمع قصة الفتاة التي هربت مع رجل أحبته ثم تزوجته ، قام بتسويغ هروبها بأنها " لم تجد تفاهماً من أسرتها ، وأن هذه العلاقة تُوّجت بالزواج ، فلماذا كل هذه القسوة عليها ؟ ! "(٤).

ولكن عندما تصور أن شقيقته تقدم على ذلك ثارت ركام الأغلال ، ونظر إلى المشكلة من وجهة أخرى ، وأطلق علامة استنكار لهذا الفعل(٥).

وهذا الموقف نحو المرأة " سمة بارزة من سمات المرحلة الانتقالية القلقة التي يعانيها الشخص المثقف في الرواية العربية عامة ، وهو من ناحية يريد التحرر من القيم الموروثة ، ويبرر لنفيه – وللمرأة – الأخذ بما يُعجَب به من القيم والأفكار الجديدة ، ولكنه من ناحية أخرى لا يملك من الوعي الشامل لطبيعة مجتمعه وتقاليده ما يكفل له إيجابية الحلول أو

---

(١) إبراهيم الناصر : " ثقب في رداء الليل " ، ص ٢٤٨ .

(٢) انظر : السابق : ص ١٨٢ .

(٣) السابق : ص ١٢٧ .

(٤) السابق : ص ١٤٢ .

(٥) السابق : ص ١٤٣ ، ١٤٤ .

الإطراء لمسعاه نحو التغيير المنشود ، فيضطر إلى التظاهر بالحرص على التقاليد أو الخضوع لها عندما يواجه قراراً يمس مسئوليته أو سمعته العائلية "(١).

وتستمر هذه المفارقات من خلال إيقاع التناص الذاتي في روايات الحميدان ، وتكرار هذا الموقف المضطرب للمرأة ، ففي رواية " **غيوم الخريف** " يحب البطل محيسن زوجته وابنتيه ، ولكنه يبتعد عنهن ، ثم يتساءل : " لماذا نبحث عن المتعة خارج ديارنا ... ! فاجأه السؤال فتلعثم في الإجابة عليه في مبدأ الأمر ، ثم طفقت تنهال عليه مئات التصورات ؛ من يسير إلى جانب زوجته في السوق ، ولا يشعر بالحرج في حين أنه يخاصر سوزان عندما يتجولان ، أو يجالسها في أي مكان عام .... "(٢).

وكذلك يعشق محيسن سوزان الأجنبية (اليونانية) ويصور مظاهر لهوه معها في كل مرة يعود فيها من اللحظة المستحضرة إلى اللحظة الحاضرة ، ولكنه يتخلى عنها في نهاية الرواية ، ويعلل ذلك على لسان هذه المرأة الأجنبية سوزان : " المرأة حيوان جميل لا يستحقه الشرقي ... تخفون عوراتكم عن صغاركم ليتعلموا الكذب ... تمشون الأباريق بأيديكم ثم تتباكون عليها " ·(٣) .

فهذا الرجل لا يبحث عن هذه المرأة إلا لأنها " وسيلة لتحطيم كثير من خجله واضطرابه وغيرها من الصفات التي لا تكشف إلا عن خرق في إدراك معنى الحياة "(٤).

وتتناص رواية " **رعشة الظل** " مع روايات الكاتب السابقة في تأكيد هذا المنظور للمرأة ؛ ففي رواية " رعشة الظل " ؛ يحب البطل زهرة الحبشية ولا يرتبط بها ، بالرغم من أن الكاتب في هذه الرواية حاول – فيما نعتقد – تجنُّب الانتقادات الموجهة إليه من قبل في رواياته السابقة في عدم تصالح البطل مع مكان الألفة القديم ، وفي عدم وجود شخصيات معيقة للشخصيات الرئيسية تسير معها جنباً إلى جنب ، لتحدث التشويق وتسهم في تعطيل السرد بدلاً من أن يقتصر ذلك على الوصف . وتتجلى أهمية هذه

---

(١) صالح الطعمة : " روايات إبراهيم الناصر بين رفض الواقع ومتاهة الحلول " ، عالم الكتب ، ص ٥٠٦ .

(٢) إبراهيم الناصر " غيوم الخريف " ، ص ٥٥ .

(٣) السابق : ص ١٢١ .

(٤) سهيل الشملي : " البطل في ثلاثية سهيل إدريس " ، ص ٦٨ .

الشخصية المعيقة أبو سهل في دلالتها على العنوان " رعشة الظل " من خلال تشبيهها بالظل في أكثر من موقع في الرواية ، فأبو سهل شخصية تلازم صاحب القصر حتى تصبح كالظل له في أداء شؤونه ، فأصبح ينفث بهذا التشبيه " الظل " في أكثر من مكان في الرواية مثل :

" ... ترى الظل يزعل ... "(١).

" لا تذكر اسمه ... القرار اتخذ .. والظل يتوارى "(٢).

ومع هذا التطور الفني في التعامل مع الحدث ، فقد ظل المنظور للمرأة كما هو ، ففالح أو رمح يسافر في نهاية الرواية إلى أمريكا مودعاً زهرة وسط دموعها(٣).

ويتحقق التناص الذاتي بوضوح من خلال تداخل بنيتي الروايتين الأخيرتين : " **دم البراءة** " و " **الغجرية والثعبان** " على مستوى الصورة السردية والمنظور ، يجمعهما إطار وهمي ، فتظهر المرأة السعودية في الروايتين محاصرة بالرجل الحقيقي ، والفنتازي الإنسي والجني في هيئة ثعبان ، وكلاهما يعيشان بها سواء كان الإنسي في " دم البراءة " أو الثعبان الجني في " الغجرية والثعبان " ، وهي في الحقيقة ليست سوى ضحية للعادات وسلطة السارد .

فروايتا " دم البراءة " و " الغجرية والثعبان " تمثلان هروب الكاتب من الواقع ومحاولته تفسير هذا الموقف من المرأة والمكان في جميع رواياته السابقة ؛ لذلك عندما يقرر مصعب التخلص من أخته موضي لاشتباهه في تسليم عذريتها لسليطين ، فإن العقاب يأتيه من الجنيات تحت الأرض ، فمحاولة وأد المرأة في الصحراء (٤)تتم دون عوائق بالرغم من أن موضي مظلومة ؛ فهي معتدى عليها في سطح منزلها ، ومع ذلك لم تفقد عذريتها ولكن الجرح الذي في أصبعها أثناء مقاومتها خلف دماء وراءها ، فظنت زوجة أخيها أنها فقدت عذريتها ، لذلك يقرر الأخ مصعب بناء على ذلك التخلص منها غسلاً للعار . وتنجو موضي بطريقة غير مقنعة في السرد ، ويسقط أخوها في حفرة لتتولى الجن عقابه بطريقة

---

(١) إبراهيم الناصر : " رعشة الظل " ، ص ٥٥ .

(٢) السابق : ١٩١ .

(٣) السابق : ص ١٥١ .

(٤) انظر : إبراهيم الناصر : " دم البراءة " ط١ النادي الأدبي بجيزان ، ١٤٢١ ، ص ١٥٤ .

سردية غير مقنعة أيضاً ، ولكن الإطار الفنتازي جعل السارد يضع مخارج للعقد السردية وبالتالي فإن الكاتب أيضاً يريح نفسه من المآزق التي تتطلب حلولاً سردية مقنعة ، فالكاتب لا يجد للمرأة الإنسية نصيراً لها على الظلم سوى عالم الجن ، سواء كان في رواية "دم البراءة" عندما يقتص الجن من مصعب ، ويحولونه إلى ذئب أو مسخ ، أو في رواية " الغجرية والثعبان " عندما لا تجد المرأة عشيقاً تخلص له إلا من عالم الجن متمثلاً بهيئة ثعبان .

إن فسخ العلاقة بين الرجل والمرأة حتى تتحول إلى عالم عجائبي في هاتين الروايتين لم يتغير عند الكاتب ؛ لأن زاوية الرؤية لم تتغير عنده . فالحميدان يخضع أدواته الفنية لمنظوره لهذه العلاقة ، سواء بين الرجل والمرأة ، أو بين الرجل والمكان . وما الصورة السردية سوى انعكاس لمنظوره إلى هذين العنصرين المتقابلين المرأة والمكان . ولكن في الروايتين الأخيرتين تعمق هذا الشعور عند المؤلف ، وأصبح ثائراً على كل الأمكنة الحقيقية ، ولم يعد يرى سوى العالم العجائبي الذي يجد أرضه الخصبة في الصحراء [1]، وكذلك المرأة يقطع صلتها بالشخوص الذكرية ، ويعلن حرباً سردية بين الذكر والأنثى ، فالفتاة التركية هبة تتطلع إليها النفوس الذكرية وكأنها من عالم الجن ، وأهم ما يميزها غمازة في ذقنها يجعلها المؤلف صفة جسدية مشتركة بين الشخصيات الجميلة في الروايتين رجلاً وامرأة ، أجنبية أو بدوية[2].

ويسعى الكاتب إلى تصوير شخصيتي الأفعى والثعبان في الروايتين ؛ لتكثيف هذا الجو العجائبي ، وإشباعه برموز مؤسطرة بفعل الجن[3]. " وتستدعي هذه الاستعارة بين الأنثى والحية قصة التكوين في الكتاب المقدس ، تلك المتعلقة بتحريض (الحية) آدم وحواء ، على اختراق الحد الإلهي ، بتناول ثمرة شجرة المعرفة ، وما ترتب على ذلك من تمرد على أمر الله ، وبالتالي إخراجهما من الجنة ، هذا من جهة ، كما أن الأنثى ترتبط في الموروث الشعبي بالحية من جهة أخرى ... "[4].

---

(١) الصحراء أيضاً كانت مكاناً ثرياً باستدعاء تاريخ الأتراك في البيئة السعودية ، " دم البراءة " ٢٢٥ ، ٢٣٠ وتاريخ الحروب بين القبائل في رواية " الغجرية والثعبان " ص ١٠ .

(٢) انظر رواية " دم البراءة " ص ٥ ، ورواية " الغجرية والثعبان " ، ص ٣٢ ، ٩٨ .

(٣) انظر على سبيل المثال : " الغجرية والثعبان " ص ٤٨ .

(٤) خالد حسين " شعرية المكان في الرواية الجديدة " ص ٣٣٨ .

فسقوط مصعب إلى الأسفل يستدعي هذه الرموز ، إذ هو يلتقي بشخصية من الجن يمثلها السارد على هيئة أفعى : " في الصباح اكتشف مصعب أن تجويفاً يشبه الساقية انفتح في قعر البئر الكبيرة ، بل إنه شاهد الأفعى تسير نحوها ثم تختفي في جوفها ... " .

" .. بيد أنه تذكر الأفعى وقال في نفسه : إنها هي التي هدته بتلك الحيلة حتى تتقدم منه ويجدر به أن يبحث عنها حتى يعتذر لها عما بدر منه نحوها ، فهل استدرجه ذلك الثعبان فعلاً ليقتص منه ...".

" حينذاك رأى الثعبان يشير له من بعيد فلما اقترب منه سأله بلهجة محببة : لماذا قتلتني؟

فتبسم له قائلاً : كنت أخاف من غدرك ... فتضاحك الثعبان قائلاً :

- ولكن ليس في ضرسي أي سم فلماذا الخوف ؟

أجاب ... نعرف أن الثعابين عموماً لديها دفاع سمي قاتل ، فلماذا تختلف عنها ؟

رد قائلاً : أنا كنت إنسياً قبل أن أتحول إلى ثعبان مغضوب عليه "[1].

ويستمر السارد في إلباس وإسباغ الثعبان صفات إنسانية ، مسوغاً ذلك بنسبته إلى عالم الإنس ، وبأنه مغضوب عليه ، وهو تمهيد لتحول شخصية " مصعب " إلى شخصية ممسوخة لأنها أيضاً مغضوب عليها ، بسبب ظلمه لأخته موضي ومحاولة وأدها تحت التراب في العالم السفلي .

وتتشكل بنية التناص الذاتي بين روايتي " دم البراءة " و " الغجرية والثعبان " من خلال تكرار صورة الثعبان في رواية " الغجرية والثعبان " ، ولكن هذه المرة يصعد الثعبان والجنية إلى سطح الأرض ، وسطح الأحداث الرئيسة حتى يتصدرا العنوان .

وهذا الظهور على سطح الأرض سمح للجنية أن تتمثل بهيئة إنسية جميلة يتمناها سلطان الرجل الإنسي ، وهي غجرية ، لم تؤثر عليها المدينة المصطنعة . وسلطان اسم يتكرر كثيراً في هاتين الروايتين مما قد يشير إلى استدعاء سلطة الروح والغيبيات في تحريك مسارات السرد عند الحميدان في " دم البراءة " و " الغجرية والثعبان " .

---

(١) " دم البراءة " : ص ٦٧ ، ٦٨ .

أما الجني فلم يسمح له السارد بالتمثل بصورة رجل ، فشكله كريه " ثعبان " ولا يستحق أن يساوي بينه وبين الإنسي الرجل في الشكل ، أما المرأة فالمهم أن تكون جميلة حتى لو كانت من عالم الجن .

ولا يستبعد أن يكون ثعبان الغجرية امتداداً للثعبان الأول في رواية " دم البراءة " كما يظهر من بنية التناص الذاتي بين الروايتين ؛ أي قد يكون في الأصل إنسياً مغضوباً عليه ، فلا يمكن أن يتمثل إلا بهيئة حيوان فمرة قطا أسود ومرة طيراً ليحرس حبيبته الجنية ، وفي شكله النهائي له مع حبيبته يعود إلى هيئة ثعبان ، ولا بأس عند السارد من تصوير الجني الحقيقي بهيئة إنسي بشرط أن يكون قبيح الشكل(١).

من ذلك يظهر أن السارد يصطنع في منتصف السرد في الروايتين جواً رومانسياً بين الرجل والمرأة ، ولكنه ينقلب عليها في النهاية فهي خائنة لا تستحق الدفاع عنها كما في نهاية رواية " دم البراءة " ، والرجل ليس سوى ضحية لأفعالها(٢).

وكذلك نهاية رواية " الغجرية والثعبان " حيث تتكاثف الرموز الشعبية ، فشهرزاد (الحاضر) ليست كالماضي ؛ لذلك هي تستحق أن تُعدم بسيف شهريار(٣).

ويبدو أن المنظور السردي من ظاهر بناء الأحداث متعاطف مع المرأة ، لكن التناقض في تفاصيل السرد وخواتيمه ، كما في الأمثلة السابقة ، وعندما يرتفع صوت السارد الحقيقي(٤) يكشف ما يعتري هذا المنظور من تناقض .

وكل ما مضى يكشف عن أوجه التناص الذاتي ، سواء على مستوى الصورة أو المنظور ؛ فبالإضافة إلى أهمية هذين العنصرين (المرأة والمكان) اللذين يتكرران بصورة متشابهة في تحديد المنظور السردي حتى يظهر ما يسمى بالتناص الذاتي ، تطل قضية ملحة سردياً عند الكاتب وهي " الطبقية الاجتماعية " حتى تصبح جزءاً رئيساً في بنيته السردية محققة ثالوثاً يشكل بنية التناص الذاتي في روايات الحميدان ، فقضية الفقر تشغل الكاتب في جميع رواياته

---

(١) انظر : " الغجرية والثعبان " ص ٤٨ .

(٢) انظر على سبيل المثال : ص ١١٩، ١٦٧ .

(٣) انظر عى سبيل المثال : ص ١٠٤ ، ١٠٦ .

(٤) انظر على سبيل المثال : " الغجرية والثعبان " : ص ١٠٨ .

، ويتداخل التناص الخارجي مع التناص الذاتي في تأكيد هذا المنظور للطبقية ولكن دون أن يصبح جزءاً رئيساً في تشكيل البنية السردية ، وتكاد الشواهد تصبح متطابقة في الهدف ومكرورة مثل : " إذا مت ظمآناً فلا نزل القطر " [١]

قوله تعالى : " المال والبنون زينة الحياة الدنيا "[٢].

" والله فضل بعضكم على بعض في الرزق " [٣]

" ويل لكل همزة لمزة . الذي جمع مالاً وعدده " [٤]

ومما سبق يظهر حرص الكاتب على إثبات منظوره للطبقية الاجتماعية من خلال التناص مع الموروث الديني والثقافي ، حتى وإن علا خطابه الاجتماعي في سبيل تحقيق منظوره الذاتي .

أما روايات عبد العزيز المشري فقد كانت عبارة عن صور سردية تمثل لوحات متباينة توحدها تجربة القرية غير إلا [٥]، باستثناء الرواية الخامسة " في عشق حتى " والأخيرة "المغزول".

ولم يكن الشكل الذي ظهرت فيه روايات المشري مجرد إطار ، بل هو من صميم الرؤيا أو المنظور يعكس آفاقها ، ويضيء جوانبها ، فتمثيل الشكل للبنية الاجتماعية أصدق ما يكون في الرواية لأنها حميمية الصلة بحركة المجتمع[٦]. فرواية " **الوسمية** " أولى روايات الكاتب لم تكن سوى مشاهد ثابتة لعادات أهل القرية الجنوبية ، مثل قول السارد : " بقطعة قماش بالية محشوة بالخرق البالية ... قبضت زوجة العم سعيد الأعمى على عروة الدلة من خلفها ... وضعتها على طرف الجمر ... أحاطتها بركام من الرماد الحامي ... كانت الدلة تتقايض من تحت قبتها النحاسية .. تشبه قبة المسجد الكبير .

(١) عذراء المنفي : ص ٢٢ .

(٢) ثقب في رداء الليل : ص ٤٣ .

(٣) رعشة الظل : ص ٧٤ .

(٤) السابق : ص ٧٤ ، ٧٥ .

(٥) انظر : د. حسن النعمي : " رجع البصر " ص ٨٩ .

(٦) انظر : الدكتور محمد الشنطي " فن الرواية " ، ص ١٥١ .

تناولت فنجاناً من الفناجين الصيني البيضاء المنقوشة ... ملأته إلى نصفه بالقهوة . عامت على السطح قشور حب " الهيل " وبعض شعيرات الجتربيل .

(الدلة في اليد اليسرى ، واليمنى تمسك بالفنجان " [١] .

أبناء القرية حفروا هذا الخط الذي يربط قريتهم بالمدينة . الخط الذي يرسم به السارد المرحلة الفاصلة بين التحول وما بعد التحول ، ولك أن تستمع إلى الحوارات التي تصف قلق أهل القرية إزاء التحول ، وتحدد بالتالي منظور السارد لهذه القضية : " قال الشيخ :

- " خيرإن شاء الله ... كله خير ... العم ما فيه أنتي تعرفين ... الجماعة كلهم يشتغلون في حفر الخط ... والخط لزم يعدي على بعض البلاد ... وفيه بلاد مزروعة كثير ... بيعدي منها الخط ... منها وصلة مزروعة من حقلك "

شرح لها رأي الجماعة ، وكيفية التعويض ... ملأت سمعها – يقصد حميدة – بحذافير الكلام ، وضعت يدها على عود كبريت أمامها ، أخذت ترسم به على الحصير ، بعد قليل ... قالت :

- " يا جماعة ... أنتم تعرفون .... بلادي قليلة ، وزرعها ما يكفي مع تعبي ... يعيشنا من الحلول للحلول ! ... لكن إذا كان التعويض كما المحصول ... فأنا أقول الله يكثر خيركم ... وأنا بنتكم ... وبكره أستفيد من الخط مثلكم " [٢] .

ويلح السارد على استخدام لفظ الجماعة [٣]؛ لأنه – فيما يبدو – لا يصور شخصيات بذاها ، وإنما يحرص على نمذجة الشخصيات ، لتصبح مكملة لصورة القرية الأنموذج ، هذا من جهة . ومن جهة أخرى الكاتب يريد تأكيد منظوره لطبيعة العلاقات الإنسانية في القرية ؛ فهي تحتكم إلى الجماعة ، وتتحرك في نطاق واحد ، مكان محدد صغير ، وعادات متطابقة . فأهل القرية الجنوبية يطبقون نظام الشورى في كل ما يتعلق بشؤوهم ولا فرق في ذلك بين رجل وامرأة.

---

(١) عبد العزيز مشري : " الوسمية " ص ٢٥ .

(٢) الوسمية : ص ١٤١ .

(٣) انظر : السابق : ص ١٣٦ – ١٤٢ . ويؤكد هذا المنظور للجماعة في تكرار مشاهد لهم في أغلب رواياته تعبر عن تكافلهم مثل : عتبة رواية " ريح الكادي " ص ٥ " باليد الواحدة من الصحن كانوا يأكلون ، وباليد الواحدة في شأن الحياة يعملون ، يسرحون في الصباحات ، وإلى الدور في العشية يروحون ، الأرض الغطاء ، تساوي بين ذات المرأة وذات الرجل .. " .

وفي ختام رواية " الوسمية " تتجمع أبصار القرويات وأولادهن حول الآلة الجديدة " السيارة، بداية التحول . ونتابع الأمنيات :

" سألت النساء عن أكل السيارة وشرابها ... قالوا ... لا تحتاج !

" كانت السيارة تقف وسط الساحة ، والأولاد يطلعون ... يترلون ... ينطون فوق .... يقعون تحت .

خرج أبو جمعان ... نهرهم :

– " يا عيال ... ابعدوا عن السيارة كذا ... لا تلعبون " .

رد ولد :

– " أنت إيش عرفك ؟!" .

وقال ولد :

– " عيب ... هذا أبو جمعان ... اسكت ".

تمنت كثيرات من النساء والبنات أن يكون لهن صلة بالسواق ... تمنى كثير من الشباب أن يتعلموا السواقة .

تمنى كثير من الرجال ركوبها في السفر .

تمنى البعض السفر " (١)

وتتحقق هذه التمنيات في بداية " **الغيوم ومنابت الشجر** "، فالوسمية " موسم المطر " ، ولابد أن ينبت على إثرها الشجر ، فمن الصفحة الأولى لرواية " الغيوم ومنابت الشجر " يطل السارد من منظور صبي يتابع هذه التحولات

بدءاً من سفر والده للعمل سائقاً بالأجرة ، ومروراً بالأجهزة الحديثة التي اجتاحت عالم القرية ، فيقول بعد نسبة السرد للمعنَّى : " تقول أمي : إن لأبي عشرة أشهر لم نره ، وتقول: إنه يعمل سائقاً بالأجرة في سيارة أجرة " تاكسي " .

فأحلم برؤية السيارات في الشوارع المضاءة ، كتلك التي نراها في الصور " (٢)

---

(١) السابق : ص ١٥٠ .

(٢) الغيوم ... ومنابت الشجر : ص ١١ .

" في واجهة الدولاب العريض المحفور في ركن الغرة ، يربض " الراديو " ذو النور الأخــضر الجميل وخلفه بطارية أو قط كبيرة .... "[١].

" وردت السيارات إلى القرية ، وجاءت بالحبوب ، وجاءت بالفواكه النـادرة ، وجــاءت بالملابس الجاهزة ، وجاءت بما لم يعهده الناس من قبــل ...فكانــت الــنفس تــشتــهي الجديد..." [٢].

" وحيث إن الأجداد ومن قبلهم ، استأنسوا الحياة ، داخل مساكنها التي لا تكاد تخلو مــن غير فتحة الباب الخشبي الوحيد والثقيل ، فإن الأبناء قد اعتمدوا على بنائها المتين وســقفها الشديد التحمل ، وبنوا فوقها طابقاً جديداً " العالية " ..... " [٣]

أما رواية " **ريح الكادي** " فهي تصور الجيل الثالث " جيل الأحفاد " واختيار هــذا العنوان دلالة على اندثار الماضي " القرية " التي لم يبق منها سوى ذكريات تثيرها الرائحــة ومنها " رائحة الكادي " ، والكادي من الأعشاب العطرية التي تنبت في القرية الجنوبيــة ، ونبتة الكادي عندما تيبس وتموت تبقى رائحتها نفاذة لا تزول [٤].

وكذلك هي آثار ماضي القرية الجنوبية عند المشري ، فعلى الرغم من القطيعة الــتي حصلت بين الأجداد و الأحفاد في هذه الرواية ، فإن السارد يلح على وصف عادات القرية بتفاصيلها السابقة: " وكانت المرأة قد جاءت إلى رباط الحمارة فحلته ، واقتادتها إلى حيث الحفيد الواقف عند مدخل ساحة الدار ، وسلمته السلسلة وهي تنثر كلامها منذ أن مدت ذراعها القوية إلى قفة من السقف صغيرة ، في قعرها حنطة حمراء تملأ فراغ عينها وتلجــم فمها ، لكنها ويالعذاب الحفيد ؛ لم تكن لتسكت .

وكانت الحمارة تخرج دفعة هواء عظيمة وكأنها تطرد شيئاً عالقاً بمنخريها الكبيرين ، ثم تهز ذيلها ...."[٥].

---

(١) السابق : ص ١٣ .

(٢) السابق : ص ٤٣ .

(٣) السابق : ص ٥٧ .

(٤) انظر عبد العزيز مشري : " ريح الكادي " ، ص ١١ " و حجرتها – يعني الجدة – التي لا تخلو من رائحة السمن ، لها أيضاً روائح أشياء نادرة و محببة ، كبعض البسكويت ، أو الفاكهة ، تختلط بروائح الكادي والبعيثران الذي تدسه تحت مخدتها و بين ملابسها " .

(٥) السابق : ص ٣٦ ، ٣٧ .

ولعل أبرز المشاهد في هذه الرواية تصوير علاقة الشايب عطية بأبنائـه وأحفـاده ، فالشايب عطية الجد يتمسك بالقديم ويرفض كل جديد ، والآباء يتبعون أبناءهم في رحلتهم للدراسة والوظيفة ، ولكن لا يستطيعون التأقلم مع الحياة المدنيـة الجديـدة ، والأحفـاد يقطعون علاقتهم بالجد .

ففي هذه الرواية تلتقي الأجيال الثلاثة(الجد – الابن – الحفيد) ويتحقق بالتالي بناء متكامل لرواية الأجيال . فعندما يختم السارد رواية " الغيوم ومنابت الشجر ".بمشهد يـدل على ما بعد التحول وهو قوله : " إذ ذاك سمع صياح الدجاج الذي يعني الفزع ، هجمـت كلاب سلوقية ،(لا مأوى لها عند أهل القرية) على الفـراريج ، فخرجـت أم الطفـل وخرجت بعصاها الطويلة فضة العجوز ، وهي تضرب بها وجه الأرض مهددة ، " دجاجي .. بيض دجاجي ، ساحتنا بها كلاب "[1].

قال المعنّي :

كانت القرية القديمة على سفح الجبل تتكئ شبه خالية من الساكنين ، بينما تنـاثرت بيوت حديثة استبدل بناؤها بالأسمنت ، ووقفت إلى جانبها ، سيارات ملونة ، وكان بداخل هذه البيوت، أناس أحبوا أنفسهم كثيراً ، فانعزلوا وتركوا البقية ، تركوا أراضيهم خاويـة الزرع ، وقد تهدمت جوانبها و غزتها النباتات الغريبة ، فتراها إلى جانب الأخريات النضرة، يابسة كالجواعد الخراف البيضاء "[2].

ويكمل هذا المشهد الصورة السردية في بداية رواية" ريح الكادي " من خلال إطلالة بانورامية للسارد العليم : " وأذن ديك من فوق مدماك الحجر لأعلى بيت على حافة القرية، وتبعه أذان ديك ، وآخر في الساحات الآهلة بالناس وبالمواشي وبضجيج العائدين إلى بيوتهم من المزارع ، قبل عودة شمس النهار إلى مغربها .. " [3].

" كانوا جميعاً هادئين كالماء ، كما يصفهم جدهم ، وبعيداً عن العين كـان الكـبير القادم على التسع يأنس بصحبة أخيه ذي الثمان ، فيـسقطون علـى سـباب الـدجاج ويقتسمون في الخفاء بيضة واحدة وتكتشف الجدة ، فتلهج بالدعاء على من يأخذ بـيض دجاجاتها ، الذي تجمعه وتعطيه أحدهما يبيعه على المدرس الأجنبي ، أو تودعه يـداً أمينـة هابطة إلى السوق.

(١) " الغيوم و منابت الشجر " ، ص ١٠٥ .

(٢) نفسه .

(٣) " ريح الكادي " : ص ٦ .

أما الشايب والذي كان بين وقت ووقت يهدد دجاجاتها بالسكين على مسمع منها ، فإن في وقت ترضى فيه الجدة ، ينال صحناً به بيضتان مع السمن "[1].

فمن التناصات الذاتية التي شغلت الكاتب مشاهد للدجاج والديكة إذ تكررت في أكثر من موقع من رواياته ، وقامت بالدور الأكبر في تحديد المنظور وبناء السرد من خلال الخاتمة في رواية " الغيوم ومنابت الشجر " ، ثم في افتتاحية رواية " ريح الكادي " ، وعودة إليها بزمن دائري ومشهد مكاني موحد في نهاية رواية " الحصون "[2] ، ثم في المشهد الأول من رواية "صالحة" [3].

وقد أثرت هذه الصورة السردية المكررة في بنية السرد الزمنية سلباً بسبب ما أدت إليه من تبطيء للسرد يبعث الملل و يضعف عنصر التشويق ، ومع ذلك فقد حققت منظور الكاتب للحياة في القرية الجنوبية . فالذاكرة الشعبية تمتلئ بمشاهد من الدجاج و الديكة ، وفناؤها هو فناء للحياة القروية .

ومما سبق يتضح أن التعالق بين الروايات الثلاث " الوسمية ، الغيوم ومنابت الشجر ، ريح الكادي " وخاصة في موضوع السرد حيث كانت القرية الجنوبية محور هذه الروايات بالإضافة إلى تصويرها حقبة زمنية متصلة ، عدا الصور السردية والمشاهد التي يختتم بها السارد كل رواية ترتبط بالمشهد الأول من الرواية التي تليها .

كل هذه التناصات الذاتية عززت وصفها بثلاثية مكمل بعضها لبعض ، وتسميتها برواية الأجيال .

فالتناص الذاتي الملحوظ بين هذه الروايات مركزه القرية الجنوبية ، و الحقبة الزمنية التاريخية التي حرص الكاتب على تصوير تفاصيلها تتبع فترة التحول و ما بعد التحول .

أما رواية " الحصون " ورواية " صالحة " فتصوران مرحلة ما قبل التحول ، بالرغم من أن رواية " الحصون " سبقت رواية " ريح الكادي " في الصدور[4].

وإذا ارتأينا ضم هاتين الروايتين " الحصون " وصالحةً إلى الثلاثية السابقة مع تغيير الترتيب ، فسيصبح أمامنا خماسية تشبه خماسية " مدن الملح " لعبد الرحمن منيف . ولكن

---

(١) السابق نفسه : ص ١١ ، ١٢ .

(٢) انظر : " الحصون " ، ص ١٠٨ .

(٣) انظر " صالحة " ، ص ٢٩ .

(٤) " ريح الكادي " نُشرت عام ١٤١٣هـ - ١٩٩٣م ، أما رواية " الحصون " فعام ١٩٩٢م .

التطور الفني للكاتب عبد العزيز مشري ، وفنيات التشكيل التي تحدد منظوره يجعل من الصعب تقديم أي رواية للمشري على رواية " الوسمية " .

ففي رواية " **الحصون** " نلاحظ شكلاً فنياً مختلفاً عن الروايات السابقة . فالَمشَاهِد متتابعة ومنفصلة لا يجمعها سوى المحدث والصاحب تتداخل بنيتها مع الحكايات الشعبية . ولا تشترك مع الروايات السابقة سوى في الاحتفال بمظاهر القرية الجنوبية ، ولكن قبل التحول ؛ لذلك جاءت مقاطعها جمعاً للمتفرق ، وقد توزعت عليها نصوص متفرقة من الموروث الشعبي لتاريخ القرية الجنوبية .

فالسارد يُوَثِّق ويسجل ما يسمعه من الُمحَدّث ، فهو الصاحب الذي يتخفى تحته منظوره ، أما الُمحَدّث فليس سوى " قال الراوي " في الموروث الشعبي .

ويضعنا هذا الشكل الفني لـ" الحصون " في مأزق تصنيفها رواية مع الإقرار بجماليتها السردية . ولكن تشابه الصور السردية للمكان " القرية الجنوبية " ، ووضع المحدث والصاحب إطاراً موحداً للمشاهد المتفرقة من الحكايات الشعبية قد يشفع للكاتب تسميتها رواية .

وإذا كانت رواية " الحصون " تتويجاً لمشاهد الديكة والدجاج المتفرقة في روايات السارد ، بل يمكن القول إنها تعليل لتكرار هذه المشاهد من الطيور و الحيوانات . فإن رواية " **صالحة** " أيضاً تتويج للمشاهد المتفرقة في مواضع مختلفة من روايات المشري .

فشخص صالحة يطل علينا في رواية " ريح الكادي " [(١)]وفي رواية " في عشق حتى "[(٢)] وأخيراً في رواية " صالحة " وكأن هذه الأنثى كانت تلح على الكاتب في متفرقات من رواياته السابقة ، فقرر تجسيدها في رواية مستقلة يطبق فيها منظوره للمرأة القروية على وجه الخصوص .

وإذا لم تكن هؤلاء الصالحات المتفرقات في روايات المشري هن صالحة نفسها في رواية " **صالحة** " ، فإن التشابه بينهن وعدم تفرد أي منهن بخصائص عن الأخرى أصدر هذا الحكم بالتكرار.

فصالحة في رواية " **صالحة** " تعتمد على نفسها ولا تحتاج إلى الرجل ، لذلك هي ترفض كل من يتقدم للزواج منها بعد وفاة زوجها . ومنحها السارد استقلالية وشجاعة في

---

(١) انظر على سبيل المثال : ص ١١ ، ٥٤ .

(٢) انظر على سبيل المثال : ص ٩٩ .

تحمل قسوة الرجل في التعامل معها خاصة عندما قام بقتل بقرها . فصالحة أرملة تدير شؤونها بنفسها ، ومقطوعة من شجرة بالرغم من إصرار السارد على لفظ اسمها الثنائي صالحة بنت أحمد ، وكأنه يقول من خلف منظوره القروية بنت رجال تستطيع أن تفعل ما يفعلوه وتتحمل ما يتحملونه ، وتحمي نفسها وتستخلص رزقها وتصرف على أولادها دون عجز أو ضعف ، كما أنها تشارك الجماعة من الرجال اجتماعاتهم ، ويؤخذ برأيها شأن أي واحد منهم . وإذا كانت (الثلاثية والحصون وصالحة) تتقاطع مع حياة المشري في الماضي و طفولته أو حتى ما قبل حياته " حياة جده ووالده " ، فإن رواية " في عشق حتى " تتقاطع مع حياة المشري في الحاضر ، في المدينة التي يبدي سخطه منها، المدينة التي يجسدها بامرأة يسميها حتى . ولكن حنينه إلى القرية والمطر والشجر ، وأغاني فيروز تنساب بين تفاصيل السرد لتذكرنا أن هذه الرواية قد تكون سيرة ذاتية للكاتب .

وهذا التناص الذاتي بين سيرة الكاتب ورواياته يؤدي إلى تناص ذاتي أيضاً بين رواياته فيما بينها .

فرواية " **في عشق حتى** " هي حاضر المؤلف الذي يكرهه (المكان الجديد) ولا يستحق أن يصنع شاعريته وحده ؛ بل لابد من التناص مع أغاني فيروز التي صرح الكاتب بعشقه لها حتى يصل إلى عشق حتى " وفي نفسي شيء من حتى " الكاتب يعشق القرية ، يعشق المكان القديم ، ويعيش صراعاً عميقاً مع المكان الجديد ، وهذا عكس ما لاحظناه عند الحميدان .

وقد تكون المرأة هي الشيء الوحيد الذي يجعله في تواصل مع المكان الجديد ، ومع ذلك لا ينجح في مد جسور التواصل معها.

يقول السارد : " المدينة التي سيحط بها أول وآخر وجهته : لا يحبها كثيراً ، ولا يدري لماذا يعود إليها "(١).

" صاحبنا يحب سماع صوت فيروز يحب أغاني محددة لها ، لأن " حتى " قد حدثته ذات مرة عنها ، فأضاف ذلك إلى حب أغانيها حباً شديداً .. أليس " كل ما يحبه الحبيب حبيباً " ؟ ! "(٢).

" تذكر أغنية فيروز:

---

(١) " في عشق حتى " : ص ١٥ .

(٢) السابق : ص ٣٥ .

" دق الهوى عالباب

قلنا حبايبنا

تاري الهوى كداب

قصده يتعبنا " (١)

" صالحة بنت أحمد القروية في الجنوب ، خبزت عجين الحنطة ، ومسحت ذوب عينيها ، ثم قطعت لبنتها وعداً بأنها ستشتري دهاناً لماعاً لشعرها ، مثل البنات ، ولو اضطرت لبيع لازمها الفضي ! .

" جليلة القاضية بوعدها ، إذ سرحت جدائلها وارتدت كامل زينتها انتظاراً لكليب ولم يعد ، يبس القسم في لسانها حتى تأخذ بالثأر ! .

حتى .. حتى ، و" حتى " يا صاحبنا الهارب بتأملك في مدى النهر المحاصر ، نكست برأسها حين حدثتها بالحب .. "(٢).

" ألم يكن يأخذ بقول جدة القروي في أحوال الحياة :

" خذ ما ترى واترك ما توعد ، " ولكن يا جد ، هل جربت الهوى بغير وعود ؟

الهوى يا جد ، يغرب حفيدك من الجبل إلى الصحراء ، إلى ماء النهر ، وهو لا يراهن على فرس بلا لجام ... "(٣).

أما رواية المشري الأخيرة " **المغزول** " ، فهي من روايات السيرة الذاتية ، وتتقاطع بنيتها السردية مع مشاهد من حياة المشري في زمنه الحاضر ، زمن صراعه مع المرض بدءاً من مقدمة الرواية :

" استطاع الكاتب أن يحول تجربة حياتية واقعية إلى عمل فني ينطوي على كثير من الغرائبية والفانتازيا ، فلم يكن بحاجة إلى تركيب حياة متخيله توهمنا بحياة حقيقية ، بل إن كل ما فعله هو استفادة أجزاء متشابكة ومتعارضة في تجربته هو مع المرض وسجون المستشفيات، لينجز هذا العمل الشديد الخصوصية والشفافية والصدق "(٤).

---

(١) السابق : ص ٣٦ .

(٢) السابق : ص ٩٩ .

(٣) السابق : ص ١٣١ .

(٤) عبد العزيز مشري : " المغزول " ، (ط ١- ٢٠٠٦م) ، دار الكنوز الأدبية : بيروت – لبنان ، ص ١١ .

وتنتهي الرواية بمشهد مؤثر عن معاناة البطل زاهر المعلول " ثم حمله كحشرة بلا قدمين ووضعه في السرير "[١].

ففقد المشري لساقه التي بترت في رحلته مع المرض في مستشفيات أمريكا ، جعلت السارد يترجم بصدق هذه الأحاسيس لمبدع لم يكن يعنيه الألم بقدر ما يعنيه امتهان الكرامة. فخاتمة الرواية تعود إلى منطلق السرد ، وإلى الدافع الذي جعل الكاتب يكتب هذا النوع من السرد المختلف عن الأشكال السردية السابقة :

ففي مفتتح الرواية يصرخ السارد : " .. (أين رجلي .. أعيدوا إليّ رجلي) ؛ هكذا كان يردد زاهر المعلول وقت إذ مد يده ليحك موضع تنمل شديد في إصبع قدمه اليمين.."[٢].

ومما سبق يتبين أن الكاتب يستخدم ذات اللغة الوصفية المباشرة للأمكنة و الأشخاص باستثناء روايته الأخيرة " المغزول " ، فيصف معالم القرية وما فيها من جبال وأودية ، ويصف عادات القرية وتقاليدها في معظم رواياته بالقاموس اللغوي نفسه[٣]. وهذه اللغة الوصفية لأدق عادات القرية الجنوبية ، وتكرارها وكأنها تيمه لازمه تجعل المتلقي يتوقف عند المشهد الثاني من الرواية ؛ اعتقاداً أن ما سيأتي هو صورة مكررة لما جاء قبله ، فالمشاهد المكررة في وصف القرية الجنوبية وعاداتها تقطع لهفة المتلقي في متابعة تفاصيل السرد . فالكاتب يسعى إلى نمذجة الشخصيات مما كسر خصوصيتها في رواياته [٤] باستثناء الرواية الأخيرة . فالمشهد هو البنية الرئيسية في جميع رواياته السابقة .

ومع أن المشري قد صرح في كتابه التنظيري أن هدفه التبليغ من بنيته السردية [٥]، فإن التبليغ لا يتحقق على الوجه الأكمل إذا لم يكن هناك تفاعل حقيقي مع شخصيات محددة يبقى أثرها في المتلقي إلى زمن بعيد .

وأخيراً فإن تفاصيل السرد بالرغم من أنها أبطأت العمل ، لكنها استطاعت أن تتجه بالأحداث إلى النمو وإن كان بطيئاً ، وكان هذا التبطيء من أهم البنيات الزمنية في تأسيس رواية – إذا كان في محله – ، وقد استطاع المشري خلق خصوصية للغته السردية ورائحة

---

(١) السابق : ص ٢٢٢ .

(٢) السابق : ص ٢٣ .

(٣) انظر الدكتور حسن النعمي " رجع البصر " ، ص ١١٣ .

(٤) نفسه .

(٥) انظر عبد العزيز مشري : " مكاشفات السيف والوردة " ، (ط١ – ١٩٩٦م) ، نادي أبها الأدبي ، ص ٢٨– ٣٠ .

أمكنته المتشحة بالموروث الشعبي ؛ برغم مبالغته في تبطيء السرد التي أثرت إيجاباً في صنع هذه الخصوصية والنكهة المحلية ، وفي ذات الوقت أثرت سلباً في جمود الحركة وضعف عنصر التشويق . ويكفي المشري – رحمه الله – أنه مثّل القرية الجنوبية بخصوصية تجعلنا نشعر بمكوثنا فيها زمناً غير قليل .

وفي **روايات غازي القصيبي** : يتبدى منظور الكاتب في جميع رواياته من خلال اختيار البطل مثقفاً وفيلسوفاً وذكراً.

فيستعرض السارد ما لديه من ثقافة أدبيه أو سياسية على مدى سرد أحداث جميع الروايات ، حتى توظيف التناصات يتشابه في رواياته سواء كان بالإلحاح على أبيات من شعر المتنبي ، أم بالإصدار على تناول كم هائل من القضايا السياسية والاجتماعية وتحديد موقفه منها .

ومع أن كل رواية كانت مستقلة بأحداثها فإن المنظور واحد والصورة واحدة ؛ ولا يختلف سوى الإطار العام الذي يؤرجح عمل القصيبي في تجنيسه " رواية " .

فرواية " **شقة الحرية** " أولى روايات الكاتب تتعالق مع سيرة القصيبي الذاتية أثناء شبابه ، خاصة فترة التعليم الجامعي في القاهرة . ويستهل هذه الرواية الذاتية ببيت شعر للمتنبي :

لكِ يا منازل في القلوب منازلُ

أقفرتِ أنتِ وهن منك أواهل

والرواية هي المنطقة الوحيدة التي يستطيع الأديبُ فيها التعبير عن منظوره السياسي دون خوف، و يستطيع أيضاً كشف مشاعره الحقيقية تجاه علاقاته الخاصة والاجتماعية ، لذلك تجد القصيبي ، قبل البدء بالسرد ، يحذر المتلقي من تتبع سيرته الذاتية من خلال رسم الشبه بينه وبين البطل والشخصيات الأخرى ، أو حتى الوقائع المنسوبة لغيره ، فيقول :

" كان الكاتب في القاهرة في الفترة التي تتحدث عنها الرواية . ومع ذلك فجميع أبطال هذه الرواية وجميع أحداثها من نسج الخيال .

والوقائع المنسوبة إلى أشخاص حقيقيين هي ؛ بدورها من صنع الخيال . وأي محاولة للبحث عن الواقع في الخيال ستكون مضيعة لوقت القارئ الكريم " .

وحين كان عبد العزيز مشري يعتمد في رواياته على المشاهد المكانية ، فإن سلطة الزمن هي المؤثرة في روايات القصيبي . " فشقة الحرية " ، تفصل بين أحداثها أو فصولها

الواحد و العشرين بالزمن (مشاهد زمنية) في مثل قولـــه : (١- أغـــسطس ١٩٥٦م) الفصل الثاني (سبتمبر / أكتوبر ١٩٦١م) ..... الخ .

وبعد كل فاصل زمني ، يستشهد ببيت من أبيات المتنبي التي تعمق الشعور بهذا الزمن المنقضي، قبل البدء بأحداث الزمن الآتي .

في مثل قوله : فراق .. ومن فارقت غير مذمم

وأم .. ومن يممت خير ميمم

ويلاحظ تناقص منظور الكاتب عندما يصدر الأحداث ببيت بعيد عن مـــضمونها ، فالبيت السابق يأتي تصديراً لوصف العدوان الثلاثي على مصر ، وما من شـــك في كـــره القصيبي ومقته لهذا العدوان " والآن في هذه اللحظة بالذات ، تهجم إسرائيل على مـــصر . وقبل أن يدرك أحد حقيقة ما حدث ، وقبل أن تتاح للجيش المـــصري الباســـل الفرصـــة لتأديب إسرائيل ، يجيء إنذار بريطاني / فرنسي . ويرفض البطـــل الاستـــسلام . وتبـــدأ الطائرات البريطانية والفرنسية مهاجمة القاهرة ، ويبدأ الإنزال المظلي في بور سعيد . وتتضح المؤامرة القذرة الدنيئة : العدوان الثلاثي المجرم "(١).

السارد هنا يحاول تحقيق منظوره بضرب أمثلة كثيرة تتناص خارجياً مع شعر المتنبي ، ثم يؤكد هذا المنظور بالتناص الذاتي مع ثقافته الأدبية والفلسفية وسيرة حياته الذاتية .

فالرواية الثانية " **العصفورية** " تأتي وكأنها المرحلة الثانية من حياة القـــصيبي ، فهـــي تصور رجلاً فهم الحياة وأدركها ، وعاصر كثيراً من معانيها الاجتماعيـــة و الـــسياسية ، ويلحظ أن الرغبة الملحة عند القصيبي في نقل مخزونة الثقافي أفسدت – إلى حد ما – تماسك الحبكة الفنية في السرد .

فالتناصات الكثيرة – بالرغم من جمالها وغزارة مدلولاتها – تقطع سير الحدث الرئيسي بشكل ملفت يفكك الحبكة ويجعلها مهلهلة ، ويبدو أن القصيبي تنبه لذلك فلم يصرح على غلافها بأنها رواية.

فالعصفورية مستشفى للأمراض النفسية في لبنان ، ولكن الكاتب وجده مكاناً خصباً لانهيال الأفكار المزدحمة في رأسه دون ترتيب ، واختيار المريض بروفسوراً هيـــأ لـــه الأداة

---

(١) غازي القصيبي : " شقة الحرية " ، (ط١ – ١٩٩٤م) ، رياض الريس ، لزرن – قبرص ، ص ٦٦ ، ٦٧ .

الأمثل في تناول قضايا سياسية معاصرة كانت سبباً في هروب البطل من الحياة الواقعية إلى الحياة الغيبية مع فراشة و دفاية[1].

وتلتقي شخصيات الكاتب السبع في رواية " **سبعة** " (الشاعر ، الفيلسوف ، الصحفي – الطبيب النفساني ، الفلكي الروحاني ، رجل الأعمال السياسي) .

هذه الشخصيات سبق والتقينا بها في روايتي " شقة الحرية " و " العصفورية " ، وكذلك الصحفي ورجل الأعمال اللذان سيجسدان البطولة القادمة في رواية " أبو شلاخ البرمائي " .

و" سبعة " تشبه رواية " شقة الحرية " في تصدير فصولها بأبيات من شعر المتنبي تمهيداً لما سيأتي بعدها من أحداث ، وفي الوقت نفسه تلخص منظور الكاتب تجاه القضايا التي عرضت لها فصول الرواية .

وأثناء حديث السارد عن الشاعر يحدد الكاتب منظوره للتناص الخارجي ، ومتى يتحول إلى سرقة . بضرب مثال من شعر" الكوخ " بين روبرت هانس وكنعان فلفل[2].

وفي رواية " **أبو شلاخ البرمائي** " يظهر الأسلوب الساخر مميزاً لهذه الرواية عن غيرها، وإن كنا لمحنا هذا الحس الساخر في رواية " العصفورية " ورواية " ٧ " ، إلا أن رواية " أبو شلاخ البرمائي " تعتمد في بنيتها الأساسية هذا الأسلوب الساخر الذي ينتقد من خلاله الكاتب الأوضاع الاجتماعية في بلده .

ويتكرر أسلوب المواجهة بين شخصين (الصحفي أو رجل الأعمال " أبو شلاخ ") وهو الأسلوب المعتمد في جميع روايات القصيبي .

من هذا الحس الفكاهي (الناقد) عند الكاتب قوله : " توفيق – صحيح ! صحيح ! كنت تحدثني عن " التابلاين " أبو شلاخ – كنت تحديداً ، أحدثك عن رفاق الطريق . تبين أن برشوتم ، الذي كنا نظنه أمياً مسكيناً ، يحمل درجة الدكتوراه في الباراسيكولوجي من جامعة المهاريشي . كما تبين أن لديه مواهب روحية خارقة . لم نكتشف هذه المواهب إلا بعد أن لاحظنا أن ضحيكان كف عن إيذاء برشوتم بالنكت السخيفة ، وأخذ يعامله باحترام شديد . تبين أن برشوتم نوم ضحيكان مغناطيسياً وغسل مخه ، وأزال منه النزعة

---

(١) انظر غازي القصيبي : " العصفورة " ، (ط١ – ١٩٩٦م) ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان ، ص ٣٠٣ .

(٢) انظر غازي القصيبي : " ٧ " ، (ط١ – ١٩٩٨م) ، دار الساقي ، بيروت – لبنان ، ص ٥١ – ٥٥ .

العنصرية ضد الهنود ، وإن كان أبقى النزعات العنصرية ضد بقية البشر على حالها . كان برشوتم يتفنن في طبخ الدال ، ومع ذلك طقت نفوسنا ، بعد فترة ، من أكل الدال "(١).

وفي نهاية الرواية ينتحر أبو شلاخ البرمائي (٢) . وهذه عادة أبطال القصيبي في الهروب من الحياة في الواقع . فظاهرة هروب البطل تتكرر في جميع روايات الكاتب ، وهي تعبر عن منظور القصيبي ورغبته الملحة في الهروب من عالمه الواقعي المكتظ بالقضايا الفكرية والأحزاب السياسية ، إلى زمن آخر غيبي خال من هذه القضايا المعاصرة المتناقضة .

فرواية " **الجنية** " آخر ما توصل إليه الكاتب بعد أن ضاق ذرعاً من تناقضات عصره ، وأخذ يبحث في قراءاته عن العالم الغيبي " الجن " ليسهل له طي الأمكنة في زمن واحد ، فالبطل ينتقل سريعاً بين السعودية والمغرب وأمريكا ، وفي اللحظة الزمنية التي يريدها تتشكل المرأة بالصورة التي يرغبها . ويصبح تصدير الفصول هذه المرة شعراً لناجي وليس للمتنبي ، فالزمن الحاضر عند الكاتب أصبح زمناً ماضياً وبطله ضاري ضرغام الضبيع من زمن مستقبلي آخر يحلم به القصيبي .

" يا فؤادي ! العمر سفر وانطوى

وتبقت صفحة قبل النوى

ما الذي يغريك بالدنيا .. سوى

ذلك الوجد .. وذياك الهوى ؟

ناجي " .

ويظهر التناص الذاتي بوضوح أيضاً في روايتي " **الفردوس اليباب** " و" **جاهلية** " للكاتبة ليلى الجهني .

فالشخصيات الرئيسية متشابه و القضية واحدة ، وكذلك الصورة السردية متوازية في كلتا الروايتين ، فتكشف الكاتبة عن منظورها تجاه الفتاة فيما يتعلق بضرورة التحرر من قيود المجتمع في أمور الزواج ، والبحث عن الفردوس النسوي المفقود في كلتا الروايتين .

فالمنظور الفكري في السردي : يتفق في الروايتين من جهة تمثل البطلة الأنثى ومعاناتها مع واقع يسيطر عليه الرجل .

---

(١) غازي القصيبي : " أبو شلاخ البرمائي " ، ص ٥١ .

(٢) غازي القصيبي " الجنية " ، تصدير الفصل الأول .

ففي الرواية الأولى : " **الفردوس اليباب** " تقيم البطلة صبا علاقة مع الرجل المحلـــي ، فتصدم بخيانته لها قبل بداية السرد ، مما يحرض الساردة على كتابة سيرتها الذاتية لتفاجئنـــا بالوجود الفعلى للبطلة بعد موتها معنونة الفصل بـــ " الهواء يموت مخنوقاً " ثم تبدأ الأحداث من نقطة التأزم ، وهي رؤية البطلة صبا صديقتها خالدة تزف للرجل الخائن : " وإذ رأيتـــه واقفاً بجوارك ليلتها أردت أن أغني ، أجل ، كان الغناء هو كل ما تواثب إلى الذهن وذراعه تلتف حول ذراعك مثل أفعى . أردت أن أصرخ : (خالدة ، لا) . " [1] ، ثم تحاول صـــبا إجهاض الجنين وكل ما يربطها بهذا الرجل .

وفي الرواية الثانية " جاهلية " تبدأ الساردة من حيث انتهت الرواية الأولى " الفردوس اليباب " ثم تسير الأحداث بخط موازٍ لها في تأكيد موقفها الفكري للعلاقـــة بـــين الـــذكر والأنثى .

فبطلة " **جاهلية** " لين تفضل هذه المرة أن تجرب إقامة علاقة مع رجل لا ينتمـــي إلى بيئتها، وكأنها الشخصية ذاتها في رواية " الفردوس اليباب " ، أي كأن "لـــين" تختـــزن في ذاكرتها تجارب سيئة مع الرجل المحلي ؛ لذلك تفضل الارتباط برجل يختلف عن جنـــسيتها وعن عرقها :

" – لين .. هل أنت بخير ؟

تطلعت إلى وجه أبيها ، ورأت كل ما قاله لها من قبل . هل أخطأت عندما أحبـــت رجلاً أسود ؟ هل ارتكبت ذنباً في حق الله أو الناس ؟ لقد أحبت إنساناً ، أحبت قلباً مـــن ذهب ، ولم تنظر إلى اللون ، لكن أخاها لم ينظر إلا إلى اللون ! فعاقبها "[2] .

وتحمل شخصية هاشم في رواية " جاهلية " الملامح ذاتها لشخصية العاشق الخـــائن في رواية " الفردوس اليباب " مع اختلاف نوع القرابة ، وكذلك تبدو أوصاف " لين" هـــي نفسها الأوصاف المشكلة لصورة "صبا" في الرواية السابقة .

أما الصورة السردية فظهرت عناصر وصفها في الروايتين متشابهه ، وذلك عندما تختار "الفردوس المفقود" صورة تعبر بها عن حلم المرأة بالسعادة في كلتا الروايتين .

وعلى نحو ما جرى الإلماح إليه سابقاً فإن الكاتبة تستثمر التناص الخارجي مع نصوص من الثقافة الأجنبية أو الأدب الأجنبي ، والأدب العربي القديم في تأكيد منظورها والإلحـــاح عليه في سبيل إقناع المتلقي به بواسطة هذا التناص الذي يحتل الصدارة في التوظيف حـــتى

---

(١) ليلى الجهني : " الفردوس اليباب " ، ص ٥ .

(٢) ليلى الجهني : " جاهلية " ، (ط١ – ٢٠٠٧م) دار الآداب ، بيروت – لبنان ، ص ٥٠ ، ٥١ .

يصل إلى العنوان ، " الفردوس اليباب " " جاهلية " فطريقة التوظيف للتناص الخارجي تتشابه في الروايتين برغم المفارقة بين الأدبين (الأجنبي ، والعربي) .

وأخيراً فإن اختيار هذه النماذج الفنية لا يعني اقتصار التناص الذاتي عليها ، وإنما ظهر هذا التناص واضحاً عند كثير من الروائيين مثل : رجاء عالم ، وتركي الحمد .

فشخصيات رجاء عالم الرئيسية في رواية " طريق الحرير " هي نفسها في رواية " مسري يا رقيب " وتتناص فيما أخذت به أيضاً من توظيف حكايات متعددة في حكاية مركزية مؤسطرة .

وكذلك يظهر التناص الذاتي واضحاً بين روايتي " موقد الطير " و" خاتم " من حيث توظيف الحيوان ....

أما ثلاثية تركي الحمد فالشخصية المحورية "هشام" تحمل الصفات ذاتها و الامتداد نفسه، فتبدأ أولى روايات الكاتب " العدامة " بوصف البنية الجسمية لهشام وتنتهي الرواية الثالثة بالوصف نفسه مع اختلاف طفيف يعكس مرور أحداث الحياة عليه .

وإجمالا لما سبق نشير إلى أنه لم يكن بالوسع ، تمثيلاً لهذا المسلك الفني ، سوى أن نركز على تجارب روائيين سعوديين من فترات زمنية متباينة ، امتهنوا هذا الفن الروائي ، وكان التكرار والتداخل الفني بين رواياتهم سمةً واضحةً يحمل دلالة فكريةً وفنيةً خاصةً بالكاتب ، وفي الوقت نفسه ترصد مسيرة التطور الفني للرواية السعودية .

فحامد دمنهوري يمثل جيل الرواد ، ويليه مباشرةً إبراهيم الناصر الذي ما زال عطاؤه مستمراً، ثم يأتي عبد العزيز المشري ليمثل نهاية الثمانينيات وبداية التسعينات ، ثم غازي القصيبي نهاية التسعينيات وما زال عطاؤه مستمراً ، وأخيراً ليلى الجهني لتمثل المرحلة الأخيرة من الروايات السعودية (مرحلة ما بعد الألفينية) .

فهذه النماذج المختارة تمثل أيضاً خمسة خطوط عريضة لأنواع التناص الذاتي في الرواية السعودية . فحامد دمنهوري وقد أبدع في روايته الأولى ، تداخلت روايته هذه إلى حد كبير مع سيرته الذاتية ، وفي الرواية الثانية ضعفت أداته ، وكانت شخصياته فيها تكرار لما جاء في الرواية السابقة مع خفوت النكهة المحلية والخصوصية الفنية ؛ مما جعل بعض الباحثين[1] يعتقد أن الرواية الأولى للكاتب هي خلاصة تجاربه وأجمل ما كتبه ، خاصةً عندما تتقاطع بشكل كبير مع سيرته الذاتية .

---

(١) انظر د. عائشة حكمي : " التعالق النصي ... " .

وكذلك إبراهيم الناصر ، فتمثل بعض رواياته سيرته الذاتية وخاصة الرواية الأولى ؛ مما حدا بكثير من النقاد إلى توكيد أن التجربة الروائية الأولى للمبدع هي أجمل ما يكتب [1] ، وهي بالفعل أجمل ما كتبه الحميدان إلى يومنا هذا ، حتى الروايتان الأخيرتان اللتان يهرب بهما الكاتب إلى العجائبية يظل فيهما منظوره مكرراً ، فكره المكان القديم والتصالح مع المكان الجديد أثر على نمط بنائه السردي ، فأصبح هذا الإلحاح على تصوير التحولات الاجتماعية لازمة في كتاباته ، بالإضافة إلى موقفة من المرأة ومحاولة الهروب منها ؛ مما زعزع منظوره وجعل السارد يعيش تناقضات واضحة حتى في عالمه العجائبي .

أما روايات المشري : فكان المكان القديم له خصوصية وموضع اعتزاز لديه خاصة القرية الجنوبية ؛ وذلك ما أدى بالسارد إلى أن يهتم بكل التفاصيل الخاصة بهذا المكان حتى أصبح المشهد المكاني هو المسيطر على باقي البنيات السردية ، فتراجعت بنية الشخصيات فنياً ؛ مما أدى إلى جمودها و نمذجتها لصالح المكان القديم . وعلى العكس من الحميدان لقي المكان الجديد من المشري نفوراً سطع على منظوره إلى المدينة وآثارها .

وأعتقد أن المشري خيب ظن من كانوا يعتقدون بالتجربة الروائية الأولى للكاتب ، فالتطور الفني واضح في روايات عبد العزيز المشري .

ويأتي النوع الرابع عند القصيبي وهو سلطة الزمن على السارد ، وجعل المشاهد الزمنية مركز الأحداث .

والإلحاح على التناص الذاتي مع التناص الخارجي لأبيات من المتنبي يكشف مدى تأثير هذا الشاعر على منظور القصيبي وفلسفته في الحياة .

أما النوع الخامس فظهر عند الكتابة المعاصرة لليلى الجهني ، فالتناص في رسم الملامح الشخصية لأبطال الروايتين ، مع اختلافها في الموضوع ، يربطه منظور الكاتبة .

وكذلك توظيف التناص الخارجي حمل بعد المفارقة الأدبية و الزمنية و اللغوية مع اتحاد أسلوب التوظيف . فهما (الشخصيات والتناص الخارجي) يسيران بخط متواز لتحقيق هدف السارد .

---

(١) السابق .

المبحث الثالث

بنية التناص الداخلي (تناص البني السردية)

يقصد بالتناص الداخلي : علاقة نص الكاتب بالنصوص المعاصرة له ، فالنص يتعالق مع نصوص متشكلة في الأدب والفن والأيديولوجيا والتاريخ ...الخ وذلك ضمن منظومة ثقافية بحسب درجة ثقافة الكاتب وقدرة النص على حوار تلك النصوص(١).

ولا يفرق المفتاح بين التناص الداخلي والتناص الذاتي وإنما يدرجهما تحت اسم واحد " التناص الداخلي " فهو يريد به حوار نصوص الكاتب نفسه فيما بينها ، وهي إما أن تكون منسجمة فيما بينها ، أو تعكس تناقضاً لدى كاتبها إذا ما غير رأيه ، لذلك فالدراسة العلمية عند مفتاح تفترض تدقيقاً تاريخياً لمعرفة سابق النصوص من لاحقها ، كما تقتضي أن يوازن بينها لرصد سيرورتها و صيرورتها جميعاً ، وأن يتجنب الاكتفاء بدراسة نص واحد ، كما يجب وضع نصه أو نصوصه مكانياً في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها ، وزمانياً في حيز تاريخي معين .

ويظهر المصطلح " التناص الداخلي " أكثر تحديداً عند حسن محمد حماد فهو يرى أن التناص الداخلي " نوع من توسيع دائرة البحث عن العلاقات النصية ، ومحاولة لكشف علاقات نصوص الكاتب مع نصوص كتاب آخرين معاصرين له ، خصوصاً إذا كان هؤلاء الكتاب قد انطلقوا – في إنتاج نصوصهم المتناصة مع نصوصه – من خلفية نصية مشتركة ، هي التي ساعدت على إنتاج النصوص الجديدة ، حيث إن دراسة التعالق هنا ، تصبح ضرورية لكشف صراع قائم خفي بين النصوص المتناصة ، يحدد تراتبية هذه النصوص ، ووضعها في الواقع الثقافي والاجتماعي المعاصر لهذه النصوص ؛ أي علاقة التناص بالثقافة"(٢).

فإذا كان "مفتاح" يقسم التناص إلى نوعين اثنين فقط : تناص خارجي ، وتناص داخلي فإن "حماد" يقسم التناص إلى ثلاثة أنواع : تناص خارجي ، وتناص داخلي ، وتناص ذاتي وهو – في نظري – أكثر دقة في تحديد المصطلح ؛ لذلك أجدني أميل إلى استخدام مصطلح " التناص الداخلي " في تتبع التعالق النصي بين الروايات السعودية المنتخبة والمادة

---

(١) انظر : دكتورة عالية محمود : " البناء السردي في روايات إلياس خوري " ، ص ٢٢٦ .

(٢) حسن محمد حماد : " تداخل النصوص في الرواية العربية " ، ص ٤٥ ، ٤٦ .

فيها متوفرة إلى حد كبير ، ولكن سيكون التركيز على الشكل والمضمون ، لأنه لا مضمون خارج الشكل [1] .

ونعني بالشكل " تناص البني السردية " وهو الذي يهتم برصد طبيعة العلاقة بين الأعمال الروائية التي تتشابه في توظيف البنى السردية بحيث تتعمق العلاقة – تأثيراً وتأثراً – لتصل إلى درجة التناص ، وقد تصل هذه العلاقة إلى درجة أن تكون مفضوحة مما يثير لدينا سؤلاً حول المسموح والممنوع في التعامل مع النص الأدبي الآخر دون الإشارة إلى مصدره[2].

وإذا كان بعض الباحثين تنبهوا إلى " تناص الشخصية " إحدى البنيات السردية[3] فإن باقي البنيات السردية لم تلق أي عناية من جهة التناص – بحسب علمي – لذلك فإن النماذج الروائية المنتخبة ستتوزع بالتساوي تقريباً بين البنى السردية التالية : (الشخصية ، المكان ، بالإضافة إلى تقنيات الأداء) وقد وقع الاختيار على نصوص الروايات التي بدا للباحثة ترشيحها لإمكانية إجراء أنواع مختلفة من العلاقات التناصية مع البنى السردية ، سواء أكان الروائي على وعي بذلك أم لم يكن .

ومن أبرز هذه العلاقات التناصية مع البني السردية ، ظاهرة الاغتراب عند البطل ، والقرية السعودية بين الحضور والتهميش ، والخرافة والأسطورة تحت التجريب .

---

(١) انظر : محمد مفتاح " تحليل الخطاب الروائي " ص ١٢٥ .

(٢) انظر : عبد الله رضوان : " البني السردية ٢ " نقد الرواية " ص ٥١٥ .

(٣) السابق ، ص ٥١٣ .بالإضافة إلى مها السحيباني : " التقنيات السردية ....من عام ١٩٩٠-٢٠٠٠م" ص ١٧.وكانت عند الباحثين السابقين مجرد إشارات موجزة لم تخضع للتحليل .

البطل المغترب

إن ظاهرة الاغتراب التي تداولتها الرواية السعودية تشكل قضية مهمة كان لها تأثيرها في بنية النص السردي ، وعلى وجه الأخص (الشخصية) .

ونعني بالاغتراب هنا مواجهة الذات الإنسانية التغير الاجتماعي والثقافي عند الآخر ، وتتفاوت درجات هذه المقاومة للآخر ، أو التأقلم معه تبعاً لحجم الاغتراب .

ونلاحظ أن الروايات السعودية التي تناولت هذه الظاهرة تختار أبطالها بسمات مشتركة، فهم – في الأغلب – مثقفون ذكور وشباب تتراوح تنقلاتهم بين بيئتين : الوطن وخارج الوطن ، وهو ما يسمى بـ" الغربة الكبرى " أو بين القرية والمدنية وهو ما يسمى بـ" الغربة الصغرى " . ويستثنى من ذلك الروايات النسوية السعودية في مرحلة الريادة النسوية ، فروايات سميرة خاشقجي[١] وهند باغفار[٢] وصفية عنبر[٣] بطلاتها امرأة مغتربة في بيئة عربية (مصر – لبنان) ولا تتحرك إلا في هذا النطاق بالرغم من كثرة المدن التي تنتقل بينها ، أما بيئتها الأصلية " السعودية " فليس لها أي وجود في الخارطة السردية.

وتبقى مرحلة الريادة الذكورية هي الأنضج في توظيف البنى السردية بالرغم من تقدمها زمنياً فيما يقارب ثلاثين عاماً .

فرواية حامد دمنهوري " ثمن التضحية " ترصد في بناء أحداثها البطل أحمد وقد استطاعت هذه الشخصية أحمد أن تربط بين الأحداث في بيئتين مختلفتين "مكة" و"القاهرة" ، واستطاع المؤلف أيضاً أن يوازن في وصفه بين البيئة المكية والبيئة المصرية (القاهرة) بفعل مكوث أحمد فترتين متساويتين – تقريباً – في كلا المكانين أثناء زمن السرد الفعلى .

أما بطل رواية " شقة الحرية " لغازي القصيبي ، فكانت تحركاته الفعلية تتركز في البيئة الجديدة (القاهرة) ، وكان حرص المؤلف في نقل صراعات الأحزاب وبيان موقفه تجاهها سبباً في ذلك التمركز[٤] .

---

(١) انظر على سبيل المثال رواية"بريق عينيك"

(٢) انظر : رواية " البراءة المفقودة " ط١ ، مطابع المصري ، بيروت ، ص ٣٩٥ .أصدرت الكاتبة بعد هذه الرواية بفترة طويلة "رباط الولايا " وهي – فيما يبدو – أكثر نضجاً ولكن لم يتسن لي الاطلاع عليها .

(٣) انظر : رواية " عفواً يا آدم " ط١ ، ١٤٠٦هـ.

(٤) انظر : غازي القصيبي " شقة الحرية " ، ص١٩ .

وأسهم أيضاً مصادفة وجود (المؤلف / البطل) في القاهرة أيام العدوان الثلاثي في هذا الاهتمام ، ولم يظهر أي صدى للمكان الأول " البحرين " سوى في بداية الفصل الأول من الرواية ، وفي إشارات سريعة تنبشها الذاكرة بفعل ردود البطل يعقوب إزاء أحزاب ومذاهب معينة تستدعي ذكر المذهب الشيعي في البحرين[1] .

واستفاد القصيبي من ابتعاثه إلى لقاهرة في نقل صورة مفصلة للتعليم و الأساتذة في الجامعات المصرية ، وقد يرجع السبب إلى غنى الفترة الزمنية التي عاصرها الأديب و المكان[2] بأساتذة وأدباء اشتهر صيتهم في الوطن العربي مثل :

العقاد ، ونجيب محفوظ ، وطه حسين[3] .

والفترة الزمنية التي تفصل بين رواية الدمنهوري ورواية القصيبي تقارب أربعين عاماً ، وهي بالتأكيد فترة ليست قصيرة ، ولكن يمكن أن تثري فكرة المجايلة[4] ، والتأثير والتأثر بين جيل الرواد والجيل المجدد . فكلا البطلين في الروايتين ذكر وشاب ومثقف . ووجهة الاغتراب واحدة " القاهرة " ، عدا أن الهدف من هذا الاغتراب واحد وهو التعليم .

وقد يُخَص موضوع رواية القصيبي كالآتي :

" شقة الحرية .. شلة من الشباب ، وفدوا إلى القاهرة ، مدينة الحرية والعروبة ، من قطر عربي متزمت ، بحثاً عن العلم ، فانصرفوا إلى ممارسة الحرية في شقة صغيرة صارت " جزءاً لا يتجزأ من الأمة العربية " ، فضاعوا في متاهات السياسة والانتماء والعشق ، وأرادوا وحشة في غربتهم بعد أن كانوا غرباء في أوطانهم "[5] .

ويمكن وضع هذا الملخص أيضاً لرواية " ثمن التضحية " للدمنهوري مع التحفظ على كلمة " السياسة " ، فثقافة القصيبي السياسية أثرت بطبيعة الحال في تكوين بطل ثوري ودخوله في صراع فكري مع الأحزاب[6].

---

(١) انظر : السابق : ص ١٨٤ ، ٥٨٢ ، ٥٨٣ .

(٢) انظر : حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ص ٧ ، فحامد حصل على دبلوم عامين من كلية دار العلوم بالقاهرة ، ثم البكالوريوس من جامعة الإسكندرية (كلية الآداب) .

(٣) انظر : غازي القصيبي " شقة الحرية " : ص ٢٦٠ ، ٢٦١ ، ٤٦٢.

(٤) التي يقصد بها اختلاف الأجيال عند الدكتور : حسن النعمي .

(٥) السابق : مقابل ص ٦١٨ (الصفحة الأخيرة) .

(٦) السابق : ص ٨٧ ، ١٠٣ ، ٦١١ .

وإذا كان حب فايزة عند أحمد في " ثمن التضحية " فقط لتسويغ مسامراتها الأدبية (تسويغاً أدبياً) ، فإن حب فؤاد لسعاد في " شقة الحرية " فقط لتسويغ دخوله حزب البعث (تبرير سياسي) .

يقول السارد في " ثمن التضحية " : " لقد بدأت علاقته – يقصد أحمد – ذات مساء بنظرة ، ثم تساؤل فيها ، وبنظرة ثم إجابة منه ، تطورت من جانبه إلى إعجاب بها ، ثم تحفز إلى استجلاء ما غمض عليه من صفات ، وسمات ، تزيد من ربطها في ذهنه بفاطمة . ثم استشعاره الحرص على موعد يوم الأربعاء من كل أسبوع ، والاهتمام له ، والتفكير فيه منذ أن انضمت فايزة إلى مجلس المذاكرة ، وتكون بها هذا الثالوث الذي يناقش كل المسائل العامة، والموضوعات المتنوعة ، وخاصة ما يتصل منها بالفنون الجميلة "[١] .

ويقول سارد رواية " شقة الحرية " : " بعد ليلة القبلة التاريخية بأيام انضم "فؤاد" رسمياً ، إلى حزب البعث . فوجئ أن سعاد التي قرر أن يدخل الحزب من أجل عينيها لن تكون في مجموعته لأنها تنتمي إلى مجموعة أخرى أعلى "[٢].

ويتخلى فؤاد عن سعاد فجأة دون سبب منطقي مثلما تخلى أحمد عن فايزة في رواية " ثمن التضحية " إذ وضع السارد حداً للعلاقة التي تجمع بين أحمد وفايزة عندما طلب عصام وإبراهيم من البطل أحمد أن يكون وسيطاً بينهما في الزواج من فايزة ويقرر أيهما أحق بها ، " ومع ذلك قال أحمد : ولكن مَنّ الذي سيخطبها لنفسه عصام أم إبراهيم ؟

(اتركهما يتصارعان ، وراء كل متصارعين فتاة) "[٣].

وفتور العلاقة بين فؤاد وسعاد يسوغه السارد باشتغال البطل فؤاد بما هو أهم[٤] ، وهذا الفتور يتبعه تأزم العلاقة مع حزب البعث " وكانت علاقته بالحزب تمر بمأزق بعد مأزق . لا يزال فؤاد يؤمن بمبادئ الحزب النظرية ، إلا أن واقع الممارسة الحزبية يسبب له الكثير من القلق"[٥] .

---

(١) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ص ٢٦٩ .

(٢) غازي القصيبي : " شقة الحرية " ص ١١٥ .

(٣) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ، ص ٢٩٦ ، ٢٩٧ .

(٤) انظر : غازي القصيبي " شقة الحرية " ص ١٧٠ .

(٥) السابق : ص ١٧١ .

وتشتعل الرغبة في المقارنة بين فتاتين عند كلا الكاتبين حامد وغازي في منتصف الروايتين تقريباً ، والفرق أن بطل حامد يقارن بين فتاتين من بيئتين مختلفتين إحداهما من بيئته " مكة " وهي فاطمة ، والثانية من القاهرة وهي فايزة[١] والقصيبي يقارن بين فتاتين من بيئتين مختلفتين " الشام و القاهرة " وإن اجتمعا في مكان واحد " القاهرة " وهما سعاد وشاهيناز .

يقول السارد : " ما للشقراوات وما له ؟! على الأصح ، ما له وللشقراوات ؟! الأولى شقراء شامية يقصد سعاد والثانية شقراء مصرية يقصد شاهيناز ، فصيلة نادرة من المصريات . ما له وللعيون الخضر ؟! الأولى خضراء العينين والثانية . وهنا تتوقف المقارنة . الثانية أجمل من الأولى بمراحل . القوام أرق وأنحف وأطول . والشفة[٢]..... الخ .

ثم يعقد مقارنة بينهما وبين ليلى الكويتية[٣] ، ليعبر عن نموذج من المرأة الخليجية وما تتمتع به من جمال .

وأخيراً يعود البطل فؤاد إلى فتاته الأولى من بيئته الأصلية إيمان رفيقة الطفولة والماضي ، وهو ما حصل أيضاً عند بطل " ثمن التضحية " عندما قرر العودة إلى فتاته الأولى ابنة عمه ورفيقة الطفولة والماضي فاطمة ؛ فكلاهما ، إيمان ، وفاطمة ، تنتصران على فتيات الخارج وتعيدان البطلين إلى مقرهما الأصلي ، وإن كان حضور فاطمة في السرد عند الدمنهوري أقوى وأكثر.

وإذا كان بطل حامد دمنهوري في " ثمن التضحية " يرسل رسائله مباشرة إلى رجل وبطريقة غير مباشرة إلى الأنثى[٤] ، وفي روايته الثانية يتحول إلى الأنثى مباشرة[٥] ، فإن بطل القصيبي في " شقة الحرية " يرسل رسائله مباشرة إلى الأنثى[٦] ، فأسلوب الرسائل معتمد عند البطلين ، والفرق أن مناسبة المراسلة عند الدمنهوري فهو الاغتراب ، أما القصيبي فأسلوب الرسائل معتمد حتى في وجود الشخصيات في المكان نفسه " القاهرة " فالحرص على كتابة أحمد لرسائله في " ثمن التضحية " يحفزه الحنين والشوق للمكان الأول . ويلخص ذلك المحفز السارد قبل نهاية الرواية بقوله " (أين رسائله – يقصد أحمد – ؟ لقد بدأت الفترات تتباعد

---

(١) انظر : حامد دمنهوري " ثمن التضحية " ، ص ٢٤٣ .

(٢) غازي القصيبي : " شقة الحرية " ص ٢٠٦ .

(٣) انظر : السابق : ص ٥٠١ .

(٤) انظر : حامد دمنهوري " ثمن التضحية " ص ٢٣٠ ، ٣٦٩ .

(٥) انظر : حامد دمنهوري " ومرت الأيام " ص ٣١٧ .

(٦) انظر : غازي القصيبي " شقة الحرية " ، ص ٢٠٧ .

بين كل رسالة وأخرى . على عكس العام الأول الذي كانت رسائله تترى خلالها متتابعة ، في أسلوب مستفيض ؟) .

لقد كان يصف فيها كل لحظة تمر عليه في غربته . وكانت – يقصد فاطمة – ترى صورة نفسه في خطاباته ، وكانت تعرف أنه ، بإفاضته في الكتابة ، إنما يصف نفسه لها . لقد كان مؤكداً أن هذه الخطابات تقارير يقدمها لمن يهمه أمره .

وكانت الخطابات تسير في خط مرسوم ، يبدأ بوالده ، وينتهي بفاطمة ، وهي وحدها – دون أفراد الأسرة – تعيد قراءة الخطاب مرات ومرات ، إلى أن تصل إلى قراءة ما بين السطور.

لقد كان ذلك في العام الأول ، أما ما تلا ذلك من أعوام فلم يكن بين سطور خطاباته ما يقرأ : السلام ، والسؤال عن الصحة ، والأحوال ، ولا شيء غير ذلك "[1] .

وفي الصفحات الأخيرة من الرواية أيضاً يورد الكاتب وظيفة الرسائل دون أن يبرز نماذج من رسائل بطله وإنما يجملها تلخيصاً للأحداث التي أوشكت على النهاية ، فيقول " توالت رسائل أحمد " على أسرته منذ عاد إلى مصر في المرة الأخيرة .

وكانت رسائله صورة من نفسه القلقة . لقد تمثلت له الحياة العريضة التي شيدها في خياله نقطة صغيرة ، تبلورت فيها كل رغباته في السعادة المقبلة ، وكان هدفه ألا تتلاشى هذه النقطة، وسط الأمواج الجارفة . وحمل رسائله كل ما يشعر به من قلق على صحة فاطمة . صورته الأولى عندما سافر لأول مرة إلى مصر ، تتكرر في خطاباته . كأنما كانت الفترة القصيرة التي قضاها بين أهله فترة نقاهة عقب مرض طويل . أحسن فيها باليد الحنون التي تحوطه ، والعين الساهرة التي ترعاه ، وأطلت معان جديدة من بين سطور خطاباته ، تعبر عن روح أحمد الطفل الذي يتعجل المجهول من مستقبله .

وكانت رسائله المتتابعة نقطة التحول في محيط الأسرة ، فقد بدأت فاطمة تتسع إلى الجواب الذي طالما بحثت عنه في أعوامها السابقة عن سؤالها الحائر "[2]

أما فؤاد في " شقة الحرية " فحرصه على كتابة رسائل للمحبوبة كان لإظهار مقدرته الفنية أدبياً أو إشراك المرأة في تطور الأحداث السياسية ؛ فالرسائل عند القصيبي تلعب دوراً

---

(١) حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ، ص ٣٦٩ .

(٢) السابق : ص ٣٧٢ .

كبيراً في دفع الأحداث والغوص في نفسية البطل ، إلى جانب تحقيق الكاتب رغبته في شعرنة السرد بعيداً عن قطع مسار الأحداث في الرواية .

يقول السارد : " عزيزتي سعاد .

أعرف أن هذه الرسالة لن تجيء مفاجأة لك ، بل ربما كان عدم مجيئها هو المفاجأة ..."

" وعندما أتحدث عن العلاقة فإنني لا أقصد الصداقة ؛ لأنني على ثقة أن الصداقة بيننا ستدوم ما دمنا على قيد الحياة..."

" لعلك تذكرين عندما تركنا مجلس الأستاذ البيطار أنني قلت لك : إنني أعتبر موهبتي ، رغم تواضعها ، قضية لا تقل في أهميتها عن القضية الكبرى ، وكنت في المرتين تصرين على أن الموهبة التي لا تخدم الحزب لا قيمة لها . هذا هو الفرق بيني و بينك يا سعاد . أنت طراز نادر من البشر ، من القلة التي تجعل القضية التي تؤمن بها فوق كل شيء ، وفوق كل شخص. وكم يؤسفني أن أقول : إن القضية التي جمعتنا ذات يوم تفرقنا اليوم . أصارحك يا سعاد أنني لم أعد قادراً على الانضباط الحزبي الذي تصبح العنصرية من دونه لغواً ، لم أعد قادراً على تبعات الالتزام الحزبي ، سواء كانت تبعات شخصية أو فكرية أو سياسية...."

" ويراودني في ظن كاليقين أن انتهاء علاقتي بالحزب يعني ، تلقائياً ، انتهاء علاقتك بي"(١) .

وقد تكون الرسالة فقط لإظهار المقدرة الأدبية وشعرنة السرد مثل :

" ترحب شاهيناز بهذا المعجب الغريب القادم من بلاد غريبة – يقصد فؤاد – ولا يستطيع أن يعبر عن مشاعره الحقيقية بالكلام . ويلجأ إلى الكتابة تبدأ رسائله إليها تتوالى .

" أيتها الغالية !

لا يساورني شك أنك سوف تكونين في يوم قريب أشهر نجمة في القاهرة...الخ " .

وقوله : " أيتها الغالية !

عندما وقفت تغنين ، في ذلك المساء البعيد القريب ، الذي جمعنا قبل لحظات ، وقبل قرون ، أحسست أنك تغنين لي وحدي . أصبح السرداق عشنا ، وأنت طائرتي الرائعة التي

---

(١) غازي القصيبي : " شقة الحرية " ، ص ١٧٣ .

تصدح لي وحدي . وتسألينني عن قلبي أين ذهب . ها هو ذا ملقى أمامك ، فخذيه بين يديك، أو دوسي عليه بقدميك "".[1] .

وفي رواية " فتاة من حائل " لمحمد يماني يطل البطل المغترب بالسمات نفسها " شاب ومثقف " وللهدف نفسه " الابتعاث للتعليم " ولكن المكان هذه المرة أشد وقعاً في رسم الاغتراب على صورة البطل . فالبيئة أجنبية " أمريكا " تختلف تماماً بعاداتها وديانتها وحتى نسائها . يقول السارد : " حين التقى هشام بأسرته في مكة ، فوجئ بالجميع وهم يبدون استغرابهم لقراره المفاجئ ذاك ، بترك زوجته و السفر وحده ، وكانت هيا هي الوحيدة التي لم تدل بحرف واحد يشير إلى المعارضة أو الاستغراب "[2] .

ويعبر الكاتب عن وجهة نظره في ذلك على لسان إحدى الشخصيات :

" وقالت أخته رجاء :

– اسمع يا باش مهندس .. أنت تأخذ الأمور ببساطة تدهشني .. وتنسى أنك ستذهب إلى مجتمع يختلف كل الاختلاف عن مجتمعنا .. تقاليدهم غير تقاليدنا .. وعاداتهم غير عاداتنا .. وما يعتبر عندنا عيباً عندهم شيئاً عادياً .. و العكس بالعكس .. وأنت .. يا أخي ، لم تغادر المملكة قبل الآن .. و لم تحتك بالأجانب .. وعندي كثير من القصص التي سمعتها من زميلاتي ممن سافر بعضهن مع أزواجهن . وممن سافر أزواجهن دونهن وحدهم .. وأرى من مغزى هذه القصص أن من الأفضل لك أن تأخذ زوجتك معك .. "[3] .

ولكن الكاتب يثبت وجهة نظرة بجعل البطل يفعل النقيض حتى تتأزم الأحداث و تزداد حدة الغربة وتأثيرها على الشخصية المحورية أو البطل هشام[4] .

فيستسلم أمام مغريات الحياة الغربية ، وأولها النساء ، بالرغم من مقاومته لهن في البداية : " واقتربت منه إحدى الفتيات الأمريكيات وهي تلهث لكثرة ما رقصت ، وقالت له وهي تجذبه من يده :

–تعال بنا نرقص ..

–ولكن هشام سحب يده وقال :

---

(١) السابق : ص ٢٠٧ .

(٢) محمد عبده يماني : " فتاة من حائل " ، ص ١٧٤ .

(٣) السابق : ، ص ١٧٥ .

(٤) انظر : السابق : ص ١٨٠ .

– شكراً ... لا أريد ..

ودهشت الفتاة ، وحدقت فيه تحديقاً شديداً وهي تقول :

– هذه أول مرة يرفض فيها شاب مراقصتي .. فهل لك أن تفسر لي ذلك ؟ ..."[1]

وبعد تجربة البطل لحياة الغربة وحده يقرر العودة إلى الوطن ليصطحب زوجته من، فيقول السارد : " لقد حاول أن يجعل – يقصد البطل هشام – هيا تبدأ من حيث انتهى هو وأن تتصرف في ، هذا البلد الغريب عنها بحيث تكون تصرفاتها طبيعية .. ولكنها – ويا للأسف – تأبى ذلك ، وتصر – كما كان يصر هو في البداية – على التقيد بما نشأت عليه وما كان يسبب له ما يراه إحراجاً ....الخ "[2] .

وتشبه زوجة هشام هيا إلى حد كبير فاطمة في " ثمن التضحية " في حيائها وتقديسها للحياة الزوجية ؛ ولكنها تختلف عنها في مشاركتها الفعلية في الأحداث . فهيا زوجة البطل هشام لا تستسلم لدموعها ولا لمغريات الحياة في الغرب ، وإنما تتمسك بحشمتها وعاداتها، وفي الوقت نفسه تتابع دروس اللغة الانجليزية " ولم ترقه له – يقصد هشام – الحفلة ، وهو يتذكر أنه ترك زوجته و الدموع تنهمر من عينيها فغادر المكان ، وعاد إلى الشقة ليجدها جالسة وراء طاولة المكتب تتابع دروس الإنجليزية .."[3] .

ولا يمتنع البطل هشام عن سهراته الليلية مع الفتاة الغربية جين[4] إلا عندما يتلقى رسالة من الملحق التعليمي تشير إلى إلغاء بعثته[5] .

وعند هذه اللحظة يستيقظ هشام من الصدمة الحضارية التي أفقدته توازنه ، وجعلته يذوب مع المكان الجديد ، دون اعتبار لقيمه و دينه ، فيتساءل :

" إن الجهات المختصة لا تعمد إلى هذا الإجراء إلا إذا كانت نتائج المبتعث في حالة ميئوس منها ، بحيث يصبح استمراره في البعثة نوعاً من إضاعة الوقت..

أهو وصل ، أو انحدر ، إلى هذا المستوى ؟

وكيف يستطيع أن يعود إلى بلادة بتلك النتيجة المخجلة ، وبم يبررها يا ترى ؟ .. "[6]

---

(١) السابق : ص ٢٢٤ .

(٢) السابق : ص ٢٩٨ .

(٣) السابق : ص ٣٠٢ .

(٤) انظر على سبيل المثال : ص ٣٣٧ .

(٥) السابق : ص ٣٣٣ .

(٦) السابق : ص ٣٤٠ .

" وهيا ...

آه ما كان أروعها وهي تتقبل النبأ الصاعق بشجاعة وهدوء فلا تسمح للصدمة أن تحولها عن ثباتها ، أو تعطل تفكيرها فتقول بثقة : إنهما سيجدان طريقة لمواجه الموقف . مسكينة كم احتملت من الألم الصامت وهي تراه سادراً في لهوه و عبثه ، فتوجه إليه اللوم بصمت يطل من عينيها ... الخ "[1] .

فمثلما ضحى أحمد من أجل فاطمة في رواية " ثمن التضحية " ضحت هيا من أجل هشام في رواية " فتاة من حائل " وكان ثمرة تضحيتها إكمال تعليمها في إحدى جامعات أمريكا " الجونيور كوليج " .

وإنقاذ زوجها من إلغاء بعثته بصفته مرافقاً لها بعد أن كانت هي جاءت برفقته لإكمال تعليمه[2] .

وهكذا نجد أن توظيف الاغتراب كان سمة في بنية بعض الروايات السعودية التي تناص بعضها مع بعض ليس فقط في الفكرة وحدها ؛ وإنما في شكل هذا التوظيف ؛ فالأبطال شخصيات محورية ذكورية ومثقفة وجميعهم تحققت غربتهم واحتكاكهم بالآخر عبر الابتعاث للتعليم ، وهم ما زالوا في بداية سن الشباب ، وخاصة في فترة الستينيات والسبعينيات الميلادية .

وظهر البطل مغترباً من خلال محاولة التأقلم مع الآخر ،الذي ينتهي – غالباً – بالانسحاب .

و لم يظهر هذا البطل متأقلماً بل ومؤثراً في الآخر وفي الوقت نفسه محافظاً على قوميته وتقاليده إلا في روايات نادرة حتى على المستوى العربي ، مثل رواية " السنيورة " لعصام خوقير . على الرغم من احتشادها بالصور البيانية و الألفاظ اللغوية فهي تنتمي إلى القصص العاطفية ، ولكنها استطاعت على مستوى المضمون أن تصنع معادلاً يمثل العرب مقابل أوروبا ، وبالأخص السعودية مقابل إيطاليا (الشيخ / ماريانا) ، فماريانا تتلقى وتندهش وتنفعل مع الشيخ (البطل) ، ثم تتكيف مع مجتمعه[3] .

---

(١) السابق : ص ٣٤٠ .

(٢) السابق : ص ٣٤٢ .

(٣) انظر : د. عصام خوقير : " السنيورة " ، (ط١ ، ١٩٨١م) الكتاب العربي السعودي ، ص ١٣ – ٣٠ .

نتقل إلى بنية أخرى من بنيات السرد وهي المكان ، فالتناص يبرز واضحاً في توظيف القرية الجنوبية خاصة في روايتي " الغيوم ومنابت الشجر " و" صالحة " لعبد العزيز مشري ورواية " الحزام " لأحمد أبو دهمان ، ورواية " وجة البوصلة " لنورة الغامدي ، ورواية " الإرهابي ٢٠ " لعبد الله ثابت ؛ فالتناص الداخلي بين هذه الروايات يحققه وصف القرية الجنوبية بكل تفاصيلها وعاداتها ، حتى إن بعض المشاهد تتكرر بعينها عند كل منهم .

ويظهر هذا التناص بوضوح بين روايتي " الغيوم ومنابت الشجر " و" صالحة " لعبد العزيز مشري ، ورواية " الحزام " لأحمد أبو دهمان فكلا الكاتبين جعل الشخصيات الروائية رهناً بالمكان " القرية الجنوبية " . فتتوالى المشاهد المكانية مخلّفة انطباعاً يؤكد هدف السارد من تشكيل بنيته الفنية ، وهو رسم القرية الجنوبية بتضاريسها وعاداتها بكل تفاصيلها الدقيقة، حتى وإن لجأ السارد إلى التكرار لهذه المشاهد من أجل تأكيد هذا الهدف .

ففي رواية " **الغيوم ومنابت الشجر** " للمشري يصف السارد أدق التفاصيل للعادات الجنوبية للتماثل مع البنى السردية للحكاية الشعبية في مثل قوله " قال المعنّي[(١)] :

ومن هذه التفاصيل قول السارد : " للباب العلوي مصراعان ، يغلق أحدهما على الدوام ، إلا إن جاءت مناسبة ، ويفتح الآخر نهاراً ، وفي وقت المغرب يغلق حتى الفجر ، وبه حذاقة وبراعة من النقوش المصنوفة ، على صدر المصراعين قبتان نحاسيتان صغيرتان في حلمتيهما تتدليان حلقتان من الحديد ... الخ "[(٢)] .

ويمكن اصطياد التناص بين رواية " الغيوم ومنابت الشجر " لعبد العزيز مشري ورواية " الحزام " لأحمد أبو دهمان من خلال السارد الطفل في كلتا الروايتين . ففي المشهد الأول من رواية " الغيوم ومنابت الشجر " لعبد العزيز مشري يقول السارد بمنظور الطفل الذي يمثل المؤلف في طفولته : " سألت أمي ، (وكانت المنشود الأول عن أي جديد وغريب ، ومتشابه): "[(٣)] .

" المطر يصب بلا انقطاع ، والسقف يشبع طيناً ... "[(٤)] .

---

(١) انظر على سبيل المثال : عبد العزيز مشري : " الغيوم ومنابت الشجر " ص ١١.

(٢) السابق : ص ٥٨ .

(٣) السابق : ص ٣١ .

(٤) السابق : ص ٣٢ .

" بندقية صيد معلقة من كعبها .. " مسبت " حزام جلد مملوء برصاص البندقيـــة ، " جنبية " على هيئة سيف قصير معقوف بحزامها الجلدي الأحمر الطويل ... "[١] .

" الغرفة الملاصقة .. هي غرفة (الحريم) .. "[٢] .

" سألت أمي . وكنا أنا وإخوتي نتجمع حول النار المشتعلة في ليلة شتاء ممطرة :

(لماذا يسافر أبي عندما يأتي الشتاء ؟) "[٣]

" تعطيني أمي كسرة من " خبزة العيال " حنطة ... "[٤] .

ولك أن تراقب تشابه الأمثلة السابقة مع الأمثلة الآتية في رواية " **الحزام** " لأحمد أبـــو دهمان في قوله :

يقول السارد بمنظور طفل يمثل ماضي المؤلف :

" علمتني أمي الشعر .. "[٥] .

" كنت أغذي روحي برائحة أمي ، بنظراتها ، بجمالها . كل أهـــل القريـــة يعرفـــون رائحتها و خبز يديها "[٦] .

" " لكل مطر نبات " وفي الربيع من الأفضل للإنسان أن يكون شـــجرة . كـــان أبي يقولها وهو متجرد من أغلب ملابسه تحت أمطار هذا الفصل "[٧] .

" نحن ، على حد علمي ، القبيلة الوحيدة التي تهبط من السماء . نعيش في منطقة جبليـــة والسماء عندنا جزء من الجبال . في قريتي لا يسقط المطر كعادته ، بل يصعد . ومـــن هـــذه الجبال كان على أمي أن تجلب الحطب الذي يكفي للطهو و التدفئة "[٨] .

فسلطة القرية الجنوبية في منطقة الباحة وجبال تهامة ، وقداســـة الأم ، وأهميـــة المطـــر ، والحنين إلى الماضي ، كلها تجتمع في دائرة التناص الداخلي بين هاتين الروايتين .

---

(١) السابق : ص ٢٩ .

(٢) السابق : ص ٢٩ .

(٣) السابق : ص ١٢ .

(٤) السابق : ص ١٣ .

(٥) أحمد أبو دهمان : " الحزام " ص ٩ .

(٦) السابق : ص ١٩ .

(٧) السابق : ص ٢١ .

(٨) السابق : ص ٣٢ .

وكذلك الحال مع رواية " صالحة " للمشري ، ورواية " الحزام " لأبي دهمان ، فالتناص بينهما يظهر واضحاً في توظيف المرأة الجنوبية ، فالمرأة القروية قوية وصاحبة كلمة ين الرجال، وتدير شؤون مترلها و العمل خارجه في الحقول في غياب زوجها ، فهي الأم والأب في آن واحد ، أو هذا على الأقل ما تضافرت هذه الروايات على إبرازه .

ففي رواية " **صالحة** " للمشري ، تظهر الطفلة سعيدة لتعبر عن منظور الراوي وحنين المؤلف لطفولته .

وسعيدة هي ابنة البطلة الأرملة صالحة بنت أحمد وتؤكد لها أمها بأنها بنت يعتمد عليها وتنفعها عندما تحتاج إليها (١) .

وتحضر صالحة اجتماعات الرجال لتدافع عن حقها في مثل قول السارد : " كانت صالحة بنت أحمد تنثر بصرها في الجالسين ، وتتحاشى كلاماً تود لو فضته من لسانها ، عن أمور ربما لا يدري عنها الجالسون من مراسلته الأولى ، ودفعه للعجوز فاطمة .. ثم حادثة البقرة التي لم يندمل جرحها بعد .. وكانت تود لو أعلنت في هذا المجلس ، أن عامراً رجل يتصيد ضعف الناس ، وقلة حيلتهم ، ليشتري أماناتهم ، ومزارعهم وحلالهم ، وأنها ليست بضعيفة وليست بتلك النعجة ، وأن أرضاً ورثتها وعيالها من المرحوم ، وعيشت من قبلها أجيالاً ، لا تعرف نهايتهم " لن تضيع منها شبراً "(٢) .

وتأتي هذه المرأة أيضاً في رواية " **الحزام** " لأبي دهمان ، لتصنع بذلك تناصاً من خلال بنية الشخصية " المرأة القروية " فيقول السارد : " عدت وأختي إلى المجلس ، كانت أمي تلخص مجمل ما قالته لأبي وللرجال من خلاله ، " ها هي الآن رجل مثل أشرفكم ، وعليكم قبول الحقيقة " ، إذا كان على المرأة التي تفقد زوجها في القرية أن تصبح " رجلاً " لمواجهة " الوحوش " وأطماعهم ، ولكي تحمي أطفالها وأرث زوجها .

وقد عرفت القرية كثيراً من هؤلاء الرجال ! " (٣) .

ويظهر هذا التناص أيضاً للقرية الجنوبية وعاداتها في رواية " وجهة البوصلة " لنورة الغامدي ، ورواية " **الإرهابي ٢٠** " لعبد الله ثابت . فهؤلاء الروائيون المجددون استثمروا بنية المكان في إضفاء خصوصية على الشخصيات ، كما استطاعوا الموازنة بين الوصف

---

(١) انظر : عبد العزيز مشري : " صالحة " ، ص ١١ .

(٢) السابق : ، ص ٤٨ .

(٣) أحمد أبو دهمان : " الحزام " ، ص ٢٣ .

والتلخيص فكان للقرية الجنوبية في " عسير " نصيب كبير من الاهتمام دون التـأثير علـى مجريات الأحداث ، وخاصة رواية " **الإرهابي ٢٠** " في مثل قول السارد : " أما أمي فلـم تكن في القرية من تضاهيها ، وما زالت تتحدث حتى اليوم بزهو عن تعرض والدي لمحاولات القتل ، لأنه استطاع أن يخطفها من بين فتيات القرية " (١) .

" المرأة التي كانوا لا يذكرون اسمها في حديثهم ، وإذا ما ورد حديث عن امـرأة مـا اعتذروا لبعضهم وللمجلس من هذه القذارة برأيهم ، فيقولون مثلاً في سياق حديثهم عـن شأن ما يخص امرأة ما : (فلانة .. أكرمكم الله !) "(٢)

" أمي .. تغضبين دوماً لأنني لا أجمع المال . يزعجك اقترافي لكل هذا التشرد وهـذه الأسفار ! تخشين أن تموتي فأجوع وأعرى بعدك .. أليس كذلك ؟ لا ، فمنذ كنت أقـف أمامك كمسمار و أنت تدخلين يديك إلى التنور لتخرجي الخبز المعجون بالسمن والسكر؛ وفي باطن باطني أحلف أني سأتمرن جيداً لأدخل يدي في التنور مثلك لأنتزع الخبز المعجون بالسمن والسكر . صدقيني لقد علمتني الحروق أكثر مما تظنين فغني لي : .... "(٣) .

" العسيريون طيبون ولا يمكنهم أن يكونوا سيئين هكذا دونما سبب "(٤) .

" القمم التي يسكنونها عبأتهم بمزاجية الريح والأشباح والحيرة والسؤال "(٥) .

" وهم يتكلمون إلى بعضهم تسمعهم بشكل عفوي يرددون : (الله يطعني عنـك) ، أي : لتصبني الطعنات دونك .." (٦).

" والجنوبيون مغالون في حبهم ، مغالون في غضبهم .." (٧).

" كلهم رعاة ، وكلهم مزارعون ، وكلهم يبنون بيوتهم الطينية بأيديهم " (٨) .

" الجنوب المسلم شافعي المذهب ، مليء بأُسَر العلم ، ولعل الجماليـة الـتي تـسكن الجنوبيين لا يمكن أن تتناغم مع غير المذهب الشافعي المتسامح مع الفنون ويقف إليها .."(٩).

---

(١) عبد الله ثابت : " الإرهابي ٢٠ " ، (ط١ – دار المدى للثقافة و النشر) سورية / دمشق ٢٠٠٦ ، ص ٤٦ .

(٢) السابق : ص ٦١ .

(٣) السابق : ص ٢٤٥ .

(٤) السابق : ص ١٢ .

(٥) السابق : ص ١٢ .

(٦) السابق : ص ١٥ .

(٧) السابق : ص ١٦ .

(٨) السابق : ص ١٩ .

(٩) السابق : ص ١٩ .

أما رواية " **وجهة البوصلة** " خاصة فبقيت مثقلة إلى حد ما بالهم المكاني والزماني ، وبقيت شخصياتها عائمة تقترب في مواصفاتها من شخصيات عبد العزيز مشري فالمشاهد المكانية تتشابه إلى حد كبير في توظيفها لغوياً ؛ مما أعطى مساحة كبيرة للتناص الداخلي بينهما، مع اختلاف كثافة الشاعرية في الوصف الطبيعي ، ولا يكسر رتابة مشاهد الغامدية سوى التلاعب بالزمن وتقطيعه في مثل قول ساردها : " أوجعتني ذاكرتي ..

.. على الطرف الآخر من الهاتف لم يسمعني .. حين رفعت يدي صوب الله .. سيدي .. أتمنى ألا أشهد يوماً أراه فيه يبكي ، نعم لم يسمعني ، ولم تشعر بي حتى حنجرته التي تلحفني ، وتأخذني في دوامات لا تهدأ ولا ترحم مع رغبات محمومة تشبه تلك التي أراقت دم عمي الشيخ ، وهو في عامه السابع والستين تحت جناح السرية والكتمان .. "(١) .

" هذا الجد ينحدر من القمم في اليمن السعيد ، وعسير العسير ، ويرتاح هنا ، لكنه في هدأته يكون قد تملكه الغضب ، فيأكل نصف مزارعنا ... "(٢) .

ومن ذلك التناص الداخلي الذي لاحظناه في الروايات السابقة من خلال وصف القرية الجنوبية ، يظهر الخيط المشترك بينهما في بناء مشاهد مكانيه تنبض بصوره حيه وإن كانت حركتها بطيئة .

وبذلك أدى التناص الداخلي ــ وإن لم يكن متعمدا من الكتاب السابقين ــ دوراً كبيراً في حضور المكان ، وتأكيد أثره في الشخصيات السردية ، وشخصية المؤلفين أنفسهم ،كما أضفى تشابه جماليات المكان ، وتكرار وصفه عند هؤلاء الكتاب إلى إكساب لغتهم مسحة شعرية مشتركه فيما بينهم .

أما باقي القرى السعودية فظهرت معالمها غائمة وعاداتها أهلها وتقاليدها مهمشة ، وكذلك الأمر مع طبيعة التضاريس الخاصة بها ، مع أن هناك روايات أفردت للقرى الشمالية مثل : روايتي "فيضه الرعد " و"جرف الخفايا " لعبد الحفيظ الشمري . واستطاع الكاتب أن يرسم شيئا من الخصوصية لقرى الشمالية بالنبش في تاريخها مثل وصف قرية تدعى (فيضة الرعد) اعتادت أن تسبق ماحولها من قرى بائسة للدخول في عباءة الليل ، لكونها أسفل شاهق جبل (النحية) فالظلام يضفي على كائنات القرية شحوب الظلام .. أمام النار التي

---

(١) نورة الغامدي : " وجهة البوصلة " ، ص ١٦ .

(٢) السابق : ص ١٧ .

يعلو سعيرها يتقاطع أمام عيني ناظرها هذه المهمة البدائية الغربية في الرجال حولها .. هؤلاء الذين يهيئون مع (غشام الحويطي) مأدبة الكادحين في (فيضه الرعد) بين طينها ومائها .. وخلف دوابها وفي تجاويف بيوتها الطينية المتطامنه يقف على الهمم البائدة شيخ فيضه الرعد (جدران الكيس) وأبناؤه وإخوانه ..هذا الذي تعجز الحكايات عن وصف أدواره ، وأطواره ؛ فالشيخ وأهله يسيرون القرية بحرص مبالغ .. لايكفون عن إشعار أهل (فيضة الرعد) بأنهم السادة وأن أهلها العبيد " (١) .

ويصف الكاتب تفسير مسمى هذه القرية " فيضة رعد " في قوله : " الفيضة لمن لا يعرفها ... هي مكان منبسط يحاذي جهامة الجبل ، يقطنها البدو وتألفها دوابهم .. كانت عامرة بالأشسجار والخضرة والعشب الموسمي ، هكذا تقول القصص القديمة عن نعتها ، واخضرار نباتها ، تمر بها القوافل ، ويتوارى أهلها في كثافة طلحها وعرفجها . أما اتصافها بصفة (الرعد) فهناك روايتان حول هذا الجزء من اسمها : الأولى تقول : إن الرعد ولفرط هيرها وحب الله لها عن سائر الأمة يدوي فوقها .. فلا ينقطع حتى يستنفر الغيث .... "(٢).

ويؤكد اهتمام الكاتب بوصف هذه القرية الشمالية اتخاذها عنواناً لروايته ، وكذلك هو الحال أيضاً في روايته الثانية " جرف الخفايا " حيث تمثل امتدادا للرواية الأولى ، وتحمل اسم إحدى القرى الشمالية ، التي قد تكون فعلاً موجودة بهذا الاسم ، أو يكون هذا الاسم فقط مجرد دلالة أو وصف للقرية الشمالية التي اختار لها الكاتب هذا المسمى (٣) .

يقول السارد : " أقول بصدق : إن هناك من لا يدرك حقيقة المشكلة التي تعيشها " جرف الخفايا " هناك من قال : إن اسمها هو سبب تعاستها لارتباطه بأهل الخفاء ، لصوص المدينة ، المرابون ، التجار بأدوارهم التي تشبه أدوار العصابات المنظمة ، هؤلاء الذين تشم أنانيتهم .... " (٤)

---

(١) عبد الحفيظ الشمري :"فيضة رعد "،(ط١،٢٠٠١)،دار الكنوز بيروت ، ص٢٨

(٢) نفسه .

(٣) لأنظؤ : عبد الحفيظ الشمري : " جُرْف الخفايا " ، (ط١ ، ٢٠٠٤ ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت – لبنان ، ص ٧ ، ٩ ، ١٧٢ ، ٢٠٩ ،

(٤) السابق : ص ١٧٢ .

ولم أجد روايات سارت على هذا المنوال في رسم القرية الشمالية ، لكي أستشف التناص الداخلي فيما بينها ،وإن كانت هاتان الروايتان تمثلان فيما بينهما تناصاً ذاتياً عبر إيراد اسم القرية الثانية بين صفحات القرية الأولى .

وينطبق هذا الحكم على قرى الشرقية ، وأبرز الروايات التي حاولت صنع خصوصية لأمكنتها والتركيز على تاريخها ، صرحت بهذا التعميم في ملخص الرواية على صفحة الغلاف الأخيرة من رواية " الغربة الأولى " لعبد الله المعجل : " هي أحداث منطقة من " تجربة قرية الجبيل بالساحل الشرقي للمملكة العربية السعودية إلا أنها يمكن أن تنطبق على أية قرية خليجية أخرى " [١] .

والأمر نفسه في تصوير قرى المنطقة الوسطى ، وأبرز من أشار إليها إبراهيم الحميدان في رواية " سفينة الضياع " و " غيوم الخريف " و " رعشة الظل " ، وهي إشارات محمّلة بالنقد اللاذع للعادات والطبيعة القروية ، وهي في أكثرها تأتي فقط لرسم المفارقة بين الماضي والحاضر والنقلة الحضارية التي وصلت إليها المدينة " الرياض " .

---

(١) عبد الله المعجل : " القرية الأولى " ، (ط١ ، ٢٠٠٠) ، دار الساقي بيروت – لبنان ، صفحة الغلاف .

الأسطورة والخرافة تحت التجريب

ومثلما تتقاطع روايات سعودية في عنصر الشخصية من خلال تصوير ظاهرة الاغتراب، وبنية المكان عبر تصوير القرية الجنوبية فإن تجريب توظيف الأسطورة والخرافة أو الحكايات الشعبية كان سبباً في إنجاز رابط يجمع بين روايات تختلف في مضمونها ويختلف أيضاً كتابها وهو رابط التناص الداخلي .

وقد ألمحنا في فصل الاتجاهات الأدبية (مبحث الأسطورة) إلى تأثير تبني هذا الاتجاه في لغة الروائي السعودي.وذكرنا أن أهم من جرّب توظيف الخرافة إبراهيم الناصر الحميدان في روايتي " دم البراءة " و " الغجرية والثعبان " إذ قام بناء روايتيه على تبني هذا التوجه الخرافي[١].

أما رجاء عالم في رواياتها فكانت أبرز من جرّب توظيف الأسطورة ، وقامت جميع رواياتها على تبني هذا الاتجاه الأسطوري ، بالإضافة إلى الحكايات الشعبية وخاصة رواية "سيدي وحدانة " .

والتداخل النصي ليس بين هذين الكاتبين (الحميدان وعالم) ، إنما فيمن جاء بعدهما ، فالحميدان استثمر الحكاية الشعبية في رواية " **دم البراءة** " ، وهي تحكي قصة فتاة قام الرجل (ولي أمرها) بقتلها في الصحراء غسلاً لشرفه بعد استعانته بغاسلة الموتى [٢] ، حتى أصبحت هذه الحكاية الشعبية المتوارثة جزءاً رئيساً من بنية النص السردي ، وخاصة الفصل الخامس من الرواية ، وذلك في مثل قوله : " طرق رجل ملثم منزل عجوز اشتهرت بغسل الموتى فطلب منها بعد أن حياها بأن تذهب معه لغسل امرأة متوفاة ... ولم يكن من عادة المرأة أن تسأل في مثل هذه الحالات تقديراً لشعور من يطلب منها مثل هذا العمل ، باعتباره متأثراً ويكفيه ما هو فيه من ألم وأسى " [٣] .

---

(١) انظر : المبحث الثالث " الاتجاه التاريخي والخرافي " من الفصل الأول في الباب الثاني .

(٢) انظر : إبراهيم الناصر " دم البراءة " ، ص ٣٦ – ٦٥ .

(٣) السابق : ص ٣٦ .

" واستمرت العربة تنهب الطريق متحاشية التلال المحيطة بالقرية وسالكة في الوقت ذاته المسارات المعبدة التي تستعملها العربات الأخرى حتى لا تغوص العجلات في طرق وعرة كثيفة الرمال " [١] " ... ومضيا نحو العربة يحملان معهما ما استعملاه في إخفاء الجثة .. كانت المرأة العجوز في حالة بائسة بعد أن اكتشفت أن الفتاة كانت عذراء ....[٢].

ويأتي بعد الحميدان المحيميد في رواية " **القارورة** " ، ليستثمر الحكاية نفسها في الفصل السابع [٣] .

في مثل قوله : "في يوم ، قبل آذان العصر بساعة ، سمعت الباب ، كان ذاك الرجل الملتحي ، لحية غلبها الشيب ، ودعا لي كثيراً عند الباب ، قبل أن يطلب مني أن أرافقه لغسل امرأة ميتة .. "[٤].

" بعد أن دخل بسيارته بين جبلين ضخمين جداً ، واقترب من تل رملي ، حتى إنني استغربت كيف جاء مثل هذا التل الرملي في أرض وعرة ! المهم ، أنه أوقف السيارة ، وفتح الباب الخلفي للمرأة التي توقعت أن يكون جثة " [٥] .

وبعد دقائق من الصمت ، وأنا وحدي في السيارة المفتوح بابها المجاور سمعت طلقاً نارياً .. " [٦] .

" سألت أمي غاسلة الموتى ، لم فعل كل هذا ، وهو يشعر بمثل هذا الندم ، قالت المرأة إنها لم تسأله حتى شارفت على حي العطايف ، فقال لها : - مسألة شرف ! " [٧] .

وإذا كان المحيميد قد وظّف هذه الحكاية الشعبية في فصل واحد هو الفصل السابع ، فإن الحميدان استثمر هذه الحكاية في الفصل الخامس من روايته ؛ لتكوّن البنية الرئيسية في تشكيل أحداث الرواية من أولها إلى آخرها ؛ بحيث تمثل الفصول الأولى من روايات

(١) السابق : ص ٣٨ .

(٢) السابق : ص ٤١

(٣) انظر : يوسف المحميد " القارورة " ، ص ٤٢ – ٤٧ .

(٤) السابق : ص ٤٣

(٥) السابق : ص ٤٥ ، ٤٦ .

(٦) السابق : ص ٤٦ .

(٧) السابق : ص ٤٧ .

الحميدان، حتى الفصل الخامس ، توطئة وإرهاصاً للحدث الرئيسي المتشكل بدءاً من الفصل الخامس .

وهذا التناص الداخلي فيما بين الكاتبين جعل الناقد الدكتور عبد الله الغذامي [(١)] يستشعر سرقة الثاني من الأول ، فيرد المحيميد مدافعاً عن نفسه في مسألة اقتباس فصل في روايته " القارورة " من رواية "دم البراءة " لإبراهيم الحميدان بقوله : الكل يعرف أن حكاية غاسلة الموتى مع الرجل الذي قتل ابنته غسلاً للشرف هي قصة واقعية شائعة في المجتمع السعودي ، بل إن هناك الكثير من الحكايات المشابهة في مجتمعات عربية أخرى ، وهناك الكثير من القصص المجتمعة الشائعة ، وهي التي يحق للجميع استثمارها في الكتابة والبحث (....) فهي ليست ملكاً لأحد ، بل حق مشاع عام ، كما هي الحكايات الشعبية التي تتوارثها الأجيال ، وأكاد أجزم أن الزميل إبراهيم الحميدان بدرك ذلك ويؤمن به " [(٢)]

وأعتقد أن الحكاية الشعبية حق مشاع كما يقول المحيميد ، ولكن طريقة توظيف هذه الحكاية حتى وإن كان في صفحة واحدة ، يدخلها في دائرة التناص الداخلي الذي قد يأخذ طابع السرقة الأدبية ، فمن الأمثلة السابقة يتبدى لي أنه لا شك في أن الثاني قرأ رواية الأول، فأثرت في تشابه الصورة وتركيب الجمل ، وإلا فما الذي جعل الفتاة في الروايتين كلتيهما تمران بالظروف نفسها ؟ وقوف ولي أمرها أمام باب غاسلة الموتى – جلوس عاملة الموتى العجوز بجوار الفتاة في السيارة – مرور السيارة بالأمكنة نفسها ، تعرض الفتاة للطريقة نفسها في القتل ... الخ .

أما رجاء عالم فيلحظ أن بناء روايتها " **سيدي وحدانة** " قائم على التناص الخارجي مع الحكايات الشعبية والأسطورة ، ومن هذا التناص تتناسل أفكارها في صنع أحداث متشابكة تجعل منها رواية يمكن نسبتها إليها .

" ولم يستفد النقاد من هذا الدور المهم للتناص فقط ، بل راح كثير من المبدعين يحاول توظيف ثمراته قدر المستطاع ... وهذا ما كان عند رجاء عالم إذ يعد أحد العناصر

---

(١) انظر : صحيفة الجزيرة ، الاثنين ٤ من جمادى الأولى ١٤٢٨هـ ـ ٢١ أيار " مايو " ٢٠٠٧م . العدد ١٩٩ ، ص ١٢ .

(٢) السابق : ص ١٢ .

الرئيسية في بناء رواياتها ، وهي لا تجعل دوره ثانوياً بقدر ما يكون دوراً أصيلاً في البناء فنجد حضوراً لـ : ألف ليلة وليلة ، وابن خلدون ، والآيات القرآنية والكثير من الأخبار التراثية ، وبعض الأساطير ، والتاريخ ، وعلم الأقوام ... أي أنها تستحضر أشكاله المتنوعة كافة، ولا تكفي بنوع واحد بل توظفه بمختلف الطرق والتقنيات ، إذ تكاد لا تخلو صفحة من إشارة تناصية ؛ مما شكل ضغطاً على مجمل الأحداث ، وجعل المتلقي دائم اللوبان بين تفاصيل التناصات .. وبغض النظر عن المدى الذي وفقت فيه الروائية إلا أن هذا الحضور المتلاحق بهذا الكم جعل من النص فسيفساء قد ينتمي إلى التناص ، والعناصر التي تناصّ معها أكثر من انتمائه للجنس الإبداعي الذي كتب فيه ... !" [1].

وأعتقد أن الباحث بالغ في نسبة أعمال رجاء عالم إلى التناص أكثر من انتمائه إلى جنس الرواية ، فالرواية بحسب أدق المفاهيم وهو تعريف باختين ، تتميز عن باقي الفنون بتعدد او تنوع الخطابات ولا يوجد نص أدبي ينتمي إلى التناص ، لأن التناص ظاهرة أدبية ، وليس فن أدبي .

وروايات رجاء عالم لم تحسن توظيف التناص لصالح أحداث سردية متماسكة ، اعتقاداً منها أن ذلك يضفي غموضاً على الرواية ؛ لذلك ينسحب المتلقي عندما يصل إلى أفق الانتظار ويخيب ظنه.

وتأتي بعدها روائية تجرّب أيضاً مزج حكايات " ألف ليلة وليلة " مع حكايتها الخاصة وهي مها الفيصل في رواياتها " **سفينة وأميرة الظلال** " و " **توبة وسلي** " ؛ لتصنع من هذين العالمين " الخاص " و " العام " رواية عجائبية تصل بين العنوانين وتمتد إلى الأحداث ، فمع أن رواية " سفينة وأميرة الظلال " صدرت بعد رواية " توبة وسلي " فإن مجرى الأحداث يشي بالعكس وإن كان إغراق الشخصيات بالعالم العجائبي والتداخل مع حكايات ألف ليلة وليلة أخفى هذه الترابية في الأحداث ، ومن ثمّ صعوبة فهم التسلسل المنطقي الذي يحكم كل رواية على حدة ، وهذا التداخل النصي في صنع عجائبية لسرد

---

(١) موسوعة مكة المكرمة الجلال والجمال : " فسيفساء المكان في الرواية السعودية " للدكتور أحمد جاسم الحسين ، ص ٨٧٦ ، ٨٧٧.

الكاتبة مها الفيصل جعل روايتها – تشبه إلى حد ما – ما قامت به رجاء عالم في تعالق نصها السردي مع حكايات ألف ليلة وليلة .

ويمكن ملاحظة هذا التناص الداخلي بين سرد الكاتبتين من خلال هذه الأمثلة ، تقول الساردة في راوية " **أميرة وسفينة الظلال** " : " وللطير الأخضر هذا قصة عجيبة ، سوف أحكيها لك إن جمع الزمان بيننا .

تقدم الطير الأخضر وقال : دعونا نذهب إلى الحوت الأزرق " نون " ، الذي يكشف عن كل مكنون ، ليعرفنا بسر حقيقة هذه الفتاة ... " [١] .

وفي رواية " **توبة وسليّ** " للكاتبة نفسها تقول : " كان بساط إيراني الصنع تبريزي الحبكة ، لطيف الزخرفة ، رقيق الملمس ، إذا رأيته خلته بستاناً من الزهور ... " [٢] .

" وقبل أن يجيب إذا بامرأة تقبل علينا يحيط بها غلمان لها وحراس ، وهي ملتفة في غطاء لم أر أحسن منه ، كانت قد نزلت من عربة صغيرة ، تامة الصنع فوقها قبة من الحرير يجرها فرس أبيض ... " [٣]

وفي رواية " **سيدي وحدانة** " تقول الساردة مستدعية أيضاً حكايات ألف ليلة وليلة: " والآن يا حسن البصري ، دعني أعترف لك بشك من شكوكي .... " [٤] .

" ترقب جمو تنفس الطير الخفي والحيوانات المفضوحة ، ترقب السقاة يعبرون الزقاق ... "[٥].

" طفت جمّو بين بتلات الورد وقد انفلتت ضفيرتاها المجدولتان باللؤلؤ " [٦] .

" عشرات العبيد سخروا للعناية بالورد فلا يذبل في سموم مكة ... "[٧]

إن هذا التناص الداخلي بين روايات عالم وروايات الفيصل ، يوحي بأن هناك تشابهاً حتى على مستوى الصور البيانية ، وإن كانت الثانية في تصويرها أكثر بعداً عن الواقع وعن

---

(١) مها محمد الفيصل : " أميرة وسفينة الظلال " ، (ط١ ، ٢٠٠٣) ، المؤسسة العربية ، بيروت ، ص ١٠٠ .

(٢) مها محمد الفيصل : " توبة وسليّ " ، (ط١ ، ٢٠٠٣) المؤسسة العربية ، بيروت ، ص ٢٥ .

(٣) السابق : ص ٨٤ .

(٤) رجاء عالم : " سيدي وحدانة " ، ص ٨٠

(٥) السابق : ص ٣١ . .

(٦) السابق : ص ٣٠ . .

(٧) مها الفيصل : " توبة وسلِيّ " ص ٣٢ .

الزمن الذي تعيشه ، وإن كانت لغتها أكثر سلامة من الأولى . فعند الإمعان في الأمثلة السابقة ، وغيرها الكثير ، يستشف المتلقي هذا التشابه على مستوى الصورة والتركيب ، فكلتاهما صورتا السجاد الإيراني ، وكلتاهما اهتمت بالدلالة نفسها للورود .

وأخيراً فإن هذا التناص الداخلي كشف عن رغبة الجيل المجدد في سير أغوار الحكايات الشعبية ، وخاصة " ألف ليلة وليلة " ؛ لصنع خصوصية تكسر رقابة البناء التقليدي. وهذا التجريب لتوظيف الحكايات امتد في دائرة محددة صنعت تناصاً داخلياً ظاهراً بين النماذج السابقة ؛ مما جعل بعض النقاد والمتلقين يتوهمون وجود سرقة أدبية فيما بينهم .

وقد يكون ذلك التوهم صحيحاً ، خاصة أن هذا التشابه لم يكن فقط من جهة المنبع الواحد الذي أخذت منه تناصاتها الخارجية للحكاية ، بل وصل إلى مستوى الشكل السردي ، وتشابه بعض الصور البيانية والألفاظ .

وأعتقد أنه لابد للروائيين السعوديين من تنويع مصادر قراءاتهم لهذه الحكايات ، واستفاد بعضهم من بعض في حدود الارتقاء بالشكل الفني ، وتجاوز المشكلات التي واجهها الروائيون في بداياتهم عبر تتبع تطورهم في كتابة رواياتهم ، وطريقة معالجتهم قضايا اجتماعية من فترات زمنية سابقة .

- الخـــاتمـة -

وبعد : فإني أحمد الله عز وجل حمداً يليق بجلاله على ما وصلت إليه هذه الدراسة الفنية للبنية السردية للرواية السعودية التي استخلصت منها العديد من النتائج المهمة أبرزها :

- أن الرواية السعودية – على الرغم من عمرها القصير فنياً – قد قفزت قفزات سريعة في تطوير بنيتها الفنية ، وتنويع آلياتها السردية متجاوزة المحاولات الضعيفة الأولى .
- أن البداية الفنية للرواية السعودية كانت مع ظهور رواية " ثمن التضحية " لحامد دمنهوري ، وهذه البداية لم تكن ضعيفة – كما هو متعارف عليه – وإنما حققت تكاملاً فنياً بين عناصرها ، وتماسكاً في بنيتها السردية .لكن البداية الفنية عند المرأة السعودية جاءت متأخرة،حيث تفصل رواية "ثمن التضحية " للدمنهوري عن أول رواية فنية للمرأة مايقارب عشرين عاما، كما لحظت أن بدايات الرجل فنيا يغلب عليها الخطاب الواقعي التقليدي مع وجود النزعة الرومانتيكية، أما المرأة فيغلب على بداياتها الخطاب الرومانتيكي مع وجود النزعة الواقعية، وهذا يدل على أن التأثر بالاتجاهات الأدبية قد يحكمه نوع الجنس البشري.
- أن تشكل أنواع جديدة من البنيات السردية في الرواية السعودية يظهر مع نهاية كل مرحلة من مراحل تطورها ؛ مما يدل على حرص الروائيين السعوديين على التجديد في وسائلهم السردية .
- كذلك يظهر مع كل مرحلة من مراحل تطور الرواية السعودية نماذج جديدة واتجاهات متنوعة ، ناهيك عن الازدياد المطرد في إنتاج الروايات ، مما يدل على الاطراد في إدراك الأدباء السعوديين لأهمية فن الرواية .
- دخول مفكرين وسياسيين وشعراء وكتاب قصة قصيرة مجال الرواية ، يدل أيضاً دلالة واضحة على سيطرة الجنس الروائي على باقي الأجناس الأدبية .

- أن الرواية السعودية ، مثلها مثل باقي الدول العربية تأثرت بالمذاهب الأدبية وخاصة الواقعية ، بالإضافة إلى الرومانتيكية .
- ظهر في المرحلة الأخيرة من مراحل تطور الرواية السعودية التوجه الخرافي بوضوح حتى شكل البنية الرئيسة للسرد ، مثل روايات عالم ، والأعمال الأخيرة للحميدان ، والعمل الأخير للقصيبي " الجنية" ، والعمل السردي الوحيد للدميني " الغيمة الرصاصية " .. وغيرها .
- لم تكون الرمزية اتجاهاً لها في الروايات السعودية ، ولكن ظهرت في ثنايا التوجه الواقعي والخرافي .
- انقسمت الروايات السعودية في توظيف التناص الخارجي إلى قسمين : أحدهما استطاع استثمار التناص حتى أصبح جزءاً من بنيته السردية ، والآخر لم يمثل التناص فيه سوى تضمين للموروث الثقافي والشعبي .
- ظهر التناص الذاتي بين نصوص المؤلف نفسها بارزاً في الرواية السعودية ، وخاصة من تعالقت نصوصهم السردية مع سيرهم الذاتية ، وتشكَّل هذا التناص فنياً من زاويتين : المنظور ، والصورة .
- تبين لي أن التناص الداخلي " تناص البنى السردية " يشكّل أهمية خاصة في البنية السردية للروايات السعودية ، وخاصة على مستوى تشابه الأبطال في صفة الاغتراب ، والثقافة، والأبعاد الجسمية ، وعلى مستوى المكان في تشابه روائيين سعوديين في رسم القرية الجنوبية . كما أدى التناص الداخلي ــ وإن لم يكن متعمدا من الكتاب السابقين ــ دوراً كبيراً في حضور المكان ، وتأكيد أثره في الشخصيات السردية ، وشخصية المؤلفين أنفسهم ،كما أضفى تشابه جماليات المكان ، وتكرار وصفه عند هؤلاء الكتاب إلى إكساب لغتهم مسحة شعرية مشتركه فيما بينهم .

وكشف هذا المبحث أيضا عن تشابه بعض الروائيين في توظيف الحكايات الشعبية تشابهاً وصل إلى التراكيب اللفظية والصور السردية .

- ظهر لي من فصل " الاتجاهات الأدبية " شدة التداخل بين الاتجاهات في الروايات السعودية ، حتى إنه يندر وجود اتجاه أدبي واحد فقط في رواية ، فنجد الرومانتيكية الواقعية ، والواقعية الرمزية ، ... الخ .
- تبين لي أيضاً من خلال فصل " بنية الراوي " – مبحث الراوي من الخلف – أن الراوي من الخلف ينقسم إلى قسمين في توظيف الروائيين السعوديين له .

الأول : ينظر من زاوية واحدة هي " البطل " ويشبه بذلك الراوي المشارك ، ويكثر في روايات البدايات الفنية .

والثاني : ينظر من زوايا متعددة ، وهو النوع المتعارف عليه عند النقاد . أما النوع الأول فلم يلق هذا التمييز الذي بينته ، وكان الفضل في ذلك وجود الروايات التي تبنت هذا النوع .

- اتضح لي أن تعدد الرواة في الرواية السعودية إما أن يكون شكلياً لا يخدم وجهة النظر السردية وتعدد زواياها بتعدد روائييها ، وإما أن يكون متفقاً مع تنوع الأدوات السردية والأصوات الروائية .
- ظهر لي من الروايات الحديثة اهتمام الروائيين بالمسرود له القصصي ، وخاصة في صورة الناقد ، وذلك في جعله أحياناً كثيرة مسروداً له ، لكن هذا الإعلان الصريح للناقد في جعله مسروداً له ، قد يتسبب - على عكس ما يظن الروائي – بخلخلة البناء ، ظناً منه أنه يتحدى الناقد ويمتلك أدواته .
- تفاوتت الروايات السعودية في توظيف الزمن ، فمنها ما حرص على تبطيء الزمن للوقوف على المكان ، ومنها ما أهمل الوصف ، واهتم بتلخيص الأحداث وتسريع الزمن من أجل عرض أكبر قدر ممكن من الأحداث في صفحات يسيرة ، كما ظهرت تقنيات جديدة في الرواية السعودية ، مثل التدوير ، والاستبطان ، والتقطيع الزمني .
- اعتمدت الرواية السعودية الزمن في تشكيل بنيتها السردية ، فظهرت روايات تقوم على السرد الاسترجاعي ، وروايات تنبني على السرد التصاعدي ، كما ظهر السرد الاستشرافي .... وتوصلت إلى أن آلية الاستشراف لم تتشكل في البنية السردية إلا في

بعض الروايات السعودية المتأخرة ، إذ لم يقتصر توظيفها على الحوار أو ومضات محدودة كما في مرحلة الريادة والوسطى وإنما أيضا عن طريق الولوج في البنية السردية للحدث الرئيس . وهذا مالحظناه أيضا في توظيف ظاهرة التناص.

- كشفت الدراسة أن هناك كثيراً من الروايات السعودية في المرحلة الحديثة ، كانت دون المستوى الفني الجيد ، ومع ذلك حققت انتشاراً كبيراً ؛ بسبب توجه أنظار العالم إلى بلادنا ، وخاصة بعد أحداث الحادي عشر من سبتمبر ٢٠٠١م ، مما يجعل مهمة الناقد أكثر أهمية في تقويم الأعمال الجديدة .

وصلى الله وسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

تم بحمد الله

المصادر والمراجع

أولا/مصادر الدراسة (الروايات) :

١- إبراهيم الناصر : " ثقب في رداء الليل " ط١(١٣٨١_١٩٦١م) ، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة .

٢- إبراهيم الناصر : " رعشة الظل " ط١،١٩٩٤م ، دار ابن سينا للنشر ، الرياض.

٣- إبراهيم الناصر : " سفينة الضياع " ط٢ ، ١٤٠٩هـ - ١٩٨٩م ، نادي الطائف الأدبي.

٤- إبراهيم الناصر : "الغجرية والثعبان " ط١ ، دار الهلال ، مصر.

٥- إبراهيم الناصر : "عذراء المنفي" ط١، ١٣٩٨، نادي الطائف الأدبي.

٦- إبراهيم الناصر : " غيوم الخريف " ط ١ ، ١٩٨٨م ، نادي القصة السعودي ، الرياض .

٧- إبراهيم الناصر : "دم البراءة" ط١ ، ٢٠٠٠م .

٨- أحمد أبو دهمان " الحِزام " دار النسائي ، بيروت ط٢ ، ٢٠٠٢ ، أما ط١ فكانت عام ٢٠٠١ .

٩- أمل شطا : " غداً أنسى " ط١ ،١٤٠٠هـ - ١٩٨٠م ، الكتاب العربي السعودي.

١٠-أمل شطا:"آدم يا سيدي " ١٩٩٥م ، جدة ، شركة المدينة المنورة للطباعة والنشر .

١١-أميمة الخميس : " البحريات " ط١ ، ٢٠٠٦ ، دار المدى ، سورية – دمشق

١٢-بهية بوسبيت " امرأة على فوهة بركات " ط ١ ، ١٤١٦هـ ١٩٩٦م ، دار عالم الكتب ، الرياض .

١٣-تركي الحمد : " العدامة " ط٢ ، ١٩٩٨م ، دار الساقي.

١٤-تركي الحمد ، " الكراديب " ط٢ ، ١٩٩٩م ، دار الساقي.

١٥-حامد دمنهوري : " ثمن التضحية " ط ٢ ، ١٤٠٠هـ ، النادي الأدبي بالرياض ، صدرت الطبعة الأولى عام ١٣٧٨هـ الموافق ١٩٥٩م .

١٦- حامد دمنهوري : " ومرت الأيام " ط١ ، ١٩٦٣ ، دار العلم للملايين ، بيروت.
١٧- رجاء عالم : " سيدي وحدانة " ط١ ١٩٩٨ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت .
١٨- رجاء عالم : " طريق الحرير " (ط١ ، ١٩٩٥) ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء – بيروت
١٩- رجاء عالم : " موقد الطير " ط١ ، ٢٠٠٢ ، المركز الثقافي الغربي ، بيروت .
٢٠- سلوى دمنهوري : " اللعنة " ط١ ، ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م مطابع الصفا – مكة.
٢١- سميرة خاشقجي : " بريق عينيك " منشورات زهير بعلبكي، بيروت، ١٩٧٩م.
٢٢- سيف الإسلام بن سعود بن عبد العزيز آل سعود : " طنين " ط١ – ٢٠٠٦ ، دار الفارابي ، بيروت – لبنان .
٢٣- صفية عنبر : " عفواً يا آدم " ط١ ، ١٤٠٦هـ، دار مصر للطباعة.
٢٤- عبد الحفيظ الشمري : " جُرْف االخفايا " ط١ ، ٢٠٠٤ م ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت – لبنان.
٢٥- عبد الحفيظ الشمري : "فيضه الرعد " ط١، ٢٠٠١م ، دار الكنوز، بيروت .
٢٦- عبد العزيز مشري " الوسمية" ط١، ١٤٠٥هـ ، دار الطليعة ، القاهرة .
٢٧- عبد العزيز مشري : " الحصون " ط١ ، ١٩٩٢م ،دار الأرض للنشر ،الرياض.
٢٨- عبد العزيز مشري : " المغزول " ط ١ ، ٢٠٠٦م ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت – لبنان
٢٩- عبد العزيز مشري : " في عشق حتى " ط ١ ، ١٩٩٦م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت .
٣٠- عبد العزيز مشري : "ريح الكادي" ط١ ، ١٩٩٣م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت.
٣١- عبد العزيز مشري :"صالحة" ط١ ، ١٩٩٧م ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة.
٣٢- عبد العزيز مشري" الغيوم ومنابت الشجر " ، (ط ٢ ، ١٤١٠هـ – ١٩٩٠م) ، دار الصافي للثقافة والنشر ، السعودية – الرياض .

٣٣-عبد الله المعجل : " الغربة الأولى " ط١ ، ٢٠٠٠ ، دار الساقي ،بيروت – لبنان .
٣٤-عبد الله ثابت : " الإرهابي ٢٠ " ط١، ٢٠٠٦ ، دار المدى للثقافة و النشر ، سورية – دمشق .
٣٥-عبده خال : " فسوق " ط١، ٢٠٠٥ ، دار الساقي ، بيروت .
٣٦-عبده خال:"مدن تأكل العشب" دار الساقي ، بيروت.
٣٧-عصام خوقير : " السنيورة " ط١ ، ١٩٨١م ، الكتاب العربي السعودي .
٣٨-غازي القصيبي " الجنيه " ط١ ، ٢٠٠٦، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت.
٣٩-غازي القصيبي : " ٧ " ط١ – ١٩٩٨م ، دار الساقي ، بيروت – لبنان .
٤٠-غازي القصيبي : " أبو شلاخ البرمائي " ط٢، ٢٠٠١م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت.
٤١-غازي القصيبي : " العصفورية " ط١ – ١٩٩٦م ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان .
٤٢-غازي القصيبي : " شقة الحرية " ط١ – ١٩٩٤م ، رياض الريس ، لزرن – قبرص .
٤٣-قماشة العليان : "عيون على السماء " ١٩٩٩م ، نادي أبها الأدبي ، أبها.
٤٤-قماشة العليان: " أنثى العنكبوت " ط ٣، ١٤٢٣ هـ - ٢٠٠٢م ، دار الكفاح للنشر.
٤٥-ليلى الجهني : " الفردوس اليباب " ١٩٩٨م ، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة.
٤٦-ليلى الجهني : " جاهلية " ط١ – ٢٠٠٧م ، دار الآداب ، بيروت – لبنان .
٤٧-محمد زارع عقيل : " أمير الحب " ط٢ ، ١٤١٠هـ - ١٩٩٠م ، منشورات نادي جيزان الأدبي .
٤٨-محمد عبده يماني : " فتاة من حائل " ط١ – ١٤٠٠هـ – ١٩٨٠، تهامة .
٤٩-مها محمد الفيصل : " أميرة وسفينة الظلال " ط١ ، ٢٠٠٣، المؤسسة العربية ، بيروت .
٥٠-مها محمد الفيصل : " توبة وسليّ " ط١ ، ٢٠٠٣، المؤسسة العربية ، بيروت .
٥١- ناصر الجاسم : "الغصن اليتيم " ط١ ، ١٩٩٧م ، نادي ابها الأدبي.

٥٢- نايف الجهني : " الحدود "ط١ ، ٢٠٠٢م ، نادي تبوك الأدبي .
٥٣- نورة الغامدي :"وجهة البوصلة" ٢٠٠٣م ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت .
٥٤- هند باغفار " البراءة المفقودة " ط١ ، ١٣٩٢، مطابع المصري ، بيروت .
٥٥- وردة عبد الملك : " الأوبة " ط١ ، ٢٠٠٦م ، دار الساقي ، بيروت ، لبنان
٥٦- يوسف المحيميد:" القارورة " ط١ ، ٢٠٠٤م ، المركز الثقافي العربي. المغرب .

ثانيا/المراجع:

١- أحلام حادي : " جماليات اللغة في القصة القصيرة" ط١ ، ٢٠٠٤م ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان.

٢- أحمد السماوي : " فن السرد في قصص طه حسين "كلية الآداب والعلوم الانسانية ، صفاقس.

٣- أحمد جاسم الحسين: " فسيفساء المكان في الرواية السعودية " من موسوعة مكة المكرمة الجلال والجمال (قراءة في الأدب السعودي)ج٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

٤- أحمد جبر شعث :" شعرية السرد في الرواية العربية المعاصرة " ط١ ، ٢٠٠٥م ، مكتبة القادسية ، فلسطين .

٥- البروفيسور وين بوث : " بلاغة الفن القصصي " ت : أ.د. أحمد خليل ، د. علي أحمد ، ط٢ ، ١٩٩٤م ، مطابع جامعة الملك سعود ، الرياض.

٦- السيد محمد ديب : " فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور " ط٢، ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م المكتبة الأزهرية للتراث .

٧- آمنة يوسف : " تقنيات السرد " ط١ ،١٩٩٧م، دار الحوار ، سوريا .

٨- باختين : " قضايا الفن الإبداعي عند دوستوفيسكي " ت : د. جميل التكريتي ، بغداد.

٩- باختين: "الخطاب الروائي " ت: محمد برادة ، ١٩٨٧، دار الفكر ، القاهرة .

١٠- بول ريكور : " الزمان و السرد " ت : فلاح رحم ، ط ١ ، ٢٠٠٦ ، دار أويا ، طرابلس .

١١- جيرار جنيت : " خطاب الحكاية (بحث في المنهج) " ت : محمد معتصم وعمر حلى وعبد الجليل الأزدي ، الهيئة العامة للمطابع الأميرية .

١٢- جيرالد برنس " المصطلح السردي " ت : عابد خزنـــدار ، ط١ ، ٢٠٠٣ ، المجلـــس الأعلى للثقافة ، القاهرة .
١٣- جيريمي هوثورن : " مدخل لدراسة الرواية " ت : غازي درويـــش ، ١٩٩٦م ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.
١٤- حسن الحازمي:"البطل في الرواية السعودية" ط١ ، ١٤٢١ ،نادي جازان الأدبي.
١٥- حسن النعمي : " رجع البصر: قراءات في الرواية السعودية " ط١ ، ٢٠٠٤م، النادي الأدبي، جدة .
١٦- حسن بحراوي : " بنية الشكل الروائي " ط١ ، ١٩٩٠م، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء.
١٧- حسن محمد حماد : " تداخل النصوص في الرواية العربية " الهيئـــة المـــصرية العامـــة للكتاب.
١٨- حميد لحمداني " بنية النص السري " ط٣ ، ٢٠٠٠م، المركز الثقافي العـــربي ، الـــدار البيضاء .
١٩- روبرت همغرى "تيار الوعي في الرواية الحديثة" ت . محمود الربيعي ، ط ٢ ، ١٩٧٥م ، دار المعارف .
٢٠- رولان بورنوف : " عالم الرواية " ت : نهاد التكرلي ، ط١ ، ١٩٩١م ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد.
٢١- رينيه ويليك . أوستن وارين : " نظرية الأدب " ت : محي الدين صـــبحي ، ط ٢ ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر .
٢٢- سامي خشبة : " مصطلحات الفكر الحديث : " ج ٢ ، ٢٠٠٦م ، الهيئـــة المـــصرية العامة للكتاب .
٢٣- سلطان القحطاني:"الرواية في المملكة العربية السعودية نـــشأتها وتطورهـــا ١٩٣٠ ــ ١٩٨٩م دراسة تاريخية نقدية" ط١ ، ١٩٩٨م ، مطابع شركة الصفحات الذهبيـــة ، الرياض.

٢٤- سلمان قاصد : "الموضوع والسرد" ٢٠٠٢م ، الأردن ـــ اربد .
٢٥- سمر روحي الفيصل : " ملامح في الرواية السورية" منشورات اتحاد كتاب العــرب ، دمشق ١٩٧٩م .
٢٦- سهيل الشملي : " البطل في ثلاثية ســهيل إدريــس " ط١ ، ١٩٩٨م، دار الآداب بيروت .
٢٧- سيزا قاسم : " بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) " ط١ ، ١٩٨٥م ، دار التنوير، بيروت .
٢٨- صالح إبراهيم " الفضاء و لغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف " ط١ – ٢٠٠٣م ، المركز الثقافي العربي ، بيروت.
٢٩- صلاح فضل : " منهج الواقعية في الإبداع الأدبي " ١٩٩٢م ، دار عــالم المعرفــة ، القاهرة.
٣٠- طلال حرب : " أولية النص " ط١ ، ١٩٩٩م ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
٣١- طه وادي : " مدخل إلى تــاريخ الروايــة المــصرية " ط١، ١٩٧١ م ، دار النــشر للجامعات ، مصر – القاهرة.
٣٢- عائشة يحكي حكمي : " تعالق الرواية مع السيرة الذاتية الإبداع السردي الــسعودي أنموذجاً " ط١ ، ٢٠٠٦ ، الدار الثقافية للنشر ، القاهرة .
٣٣- عالية محمود صالح : " البناء السردي في روايات إلياس خوري " ط ١ ، ٢٠٠٥ ، دار الأزمنة ، عمان.
٣٤- عبد الحميد الحسيب : " حوارية الفن الروائي " منشورات مجموعة البــاحثين كليــة الآداب مكناس .
٣٥- عبد الرحيم الكردي " البنية السردية للقصة القصيرة ، دار الثقافة للطباعة والنشر .
٣٦- عبد الرحيم الكردي " الراوي و النص القصصي " ط٢، ١٤١٧ هــــ / ١٩٩٦م ، دار النشر للجامعات .

٣٧- عبد الرحيم الكردي : " السرد في الرواية المعاصرة " دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة .
٣٨- عبد الفتاح عثمان : " بناء الرواية (دراسة في الرواية المصرية) " ١٩٨٢م ، مكتبة الشباب ، مصر.
٣٩- عبد الله إبراهيم " المتخيل السردي " ط١ ، ١٩٩٠م المركز الثقافي العربي ، بيروت .
٤٠- عبد الله رضوان : " البنى السردية ٢ (نقد الرواية) " ط ١ ، ٢٠٠٣ ، دار اليازوري ، الأردن – عمان.
٤١- عبد المجيب الحسيب : " حوارية الفن الروائي " منشورات مجموعة الباحثين الشباب – كلية الآداب ، مكناس .
٤٢- فريال كامل سماحه : " رسم الشخصية في روايات حنا مينا " ط١ ، ١٩٩٩م ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن – عمان .
٤٣- لطيف زيتوني : " معجم مصطلحات نقد الرواية " ط١ ، ٢٠٠٢م ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان .
٤٤- مجدي وهبه ، كامل المهندس : " معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب " ط٢ ، ١٩٨٤م ، مكتبة لبنان ، بيروت .
٤٥- محبه معتوق : " أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية " ط ١ ، ١٩٩٤م ، دار الفكر اللبناني ، بيروت .
٤٦- محمد الشنطي:"فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر" ط٢ ، ٢٠٠٣م ، دار الأندلس للنشر والتوزيع ، حائل.
٤٧- محمد العوين:"صورة المرأة في القصة السعودية" ٢٠٠٢م ، مكتبة الملك عبدالعزيزالعامة، الرياض .
٤٨- محمد رحومة : " اشتعال اللحظات – دراسة في تكنيك الزمن في الرواية (الحجاجي نموذجا) " .

٤٩- محمد رياض وتار : " توظيف التراث في الرواية العربية " ٢٠٠٢م ، اتحـــاد الكتـــاب العرب ، دمشق .

٥٠- محمد سويرتي : " النقد البنيوي و النص الروائي - نماذج تحليلية من النقد العربي ج٢- الزمن — الفضاء — السرد " ١٩٩١م ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء .

٥١- محمد سويرتي : " النقد البنيوي و النص الروائي " ط ١ ، ١٩٩١م ، أفريقيا الشرق.

٥٢- محمد عزام : " فضاء النص الروائي " ، (ط ١ ، ١٩٦٦م) دار الحوار ، اللاذقية .

٥٣- محمد هلال " النقد الأدبي الحديث " ١٩٨٧م ، دار العودة ، بيروت.

٥٤- محمد هلال : " الرومانتيكية" ١٩٨٦م ، دار العودة ، بيروت .

٥٥- محمد يوسف نجم : " فن القصة " ط ١٠ ، ١٩٨٩م ، دار الثقافة ، بيروت .

٥٦- منصور الحازمي " فن القصة في الأدب السعودي " ١٩٩٩م ، دار ابن سينا للنشر .

٥٧- موريس أبو ناظر : " الألسنية و النقد الأدبي " ١٩٧٩م ، دار النهار ، بيروت .

٥٨- ميجان الرويلي ، د. سعد البازعي : "دليل الناقد الأدبي " ط٢ ، ٢٠٠٠م ، المركـــز الثقافي العربي ، الدار البيضاء.

٥٩- ميشيل زيرما : " الأسطورة ، والرواية " ت : صبحي حديدي ، دار الحـــوار ، ١ ، ١٩٨٥ ، سوريا / اللاذقية .

٦٠- نبيل راغب:" دليل الناقد الأدبي " ١٩٩٨م ،دار غريب للطباعة والنشر،القاهرة.

٦١- نبيلة إبراهيم : " نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثـــة ، النـــادي ، الرياض ١٩٨٠م .

٦٢- نورة المري:" قراءة في رواية اللعنة" من كتاب خطاب الـــسرد ، تقـــديم د. حـــسن النعمي ، ملتقى جماعة حوار ١٤٢٧ هـــ ، النادي الأدبي الثقافي بجدة .

٦٣- نوره المري :" ملامح البيئة السعودية في روايات الحميدان" ط١ ، ٢٠٠٦م، النـــادي الأدبي ، تبوك.

٦٤- هيثم الحاج علي : " الزمن النوعي واشكاليات النوع الـــسردي " ط١ ، ٢٠٠٨م ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت.

٦٥- يمنى العيد " الراوي ، الموقع والشكل " ط١ ، ١٩٨٦م ، مؤسسة الأبحاث العربيـــة ، بيروت .
٦٦- يمني العيد : " فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب " ط١ – ١٩٩٨ ، دار الآداب ، بيروت .
٦٧- يمنى العيد : " في معرفة النص " ط ٤ ، ١٩٩٩م ، دار الاداب ، بيروت .
٦٨- يمني العيد :" تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج النبوي " ط ٢، دار الفارابي .

ثالثا/الرسائل العلمية المخطوطة :

١- اسامة محمد الملا: " أثر المكان في تشكيل الرواية السعودية لدى جيل الرواد من الفترة (١٣٤٩هـ الى الفترة ١٣٨٠هـ) " ١٩٩٩م ، كلية التربية بجامعة الملك فيصل .

٢- حسن حجاب الحازمي : "البناء الفني في الرواية السعودية في الفترة من ١٤٠٠-١٤١٨هـ (دراسة نقدية تطبيقية)" ٢٠٠٣ م ، جامعة الامام محمد بن سعود الاسلامية .

٣- مها السحيباني : " التقنيات السردية في الرواية السعودية المعاصرة من عام ١٤١٠_١٤٢٠ (١٩٩٠ _ ٢٠٠٠م)" ٢٠٠٤م،كلية التربية للبنات ببريدة.

٤- ناصر سالم الجاسم:"صورة البطل في روايات إبراهيم الناصر الحميدان" ١٤٢٠ ، جامعة الملك فيصل بالأحساء.

رابعا/ الدوريات :

١-سلطان القحطاني : " اتجاهات التجديد في الرواية السعودية " عالم الكتب ، مج ٢٣ ، ٤ ، ١ ، ٢ (رجب – شعبان – رمضان – شوال) ١٤٢٥هـ

٢- سمر روحي الفيصل : " العصفورية قراءة في الزمن الروائي " ، جريدة (الأسبوع الأدبي) ع ٧٤١ ، ٦/ ١/ ٢٠٠١م .

٣- صالح الطعمة : " روايات إبراهيم الناصر بين رفض الواقع ومتاهة الحلول " ، عالم الكتب .

٤- صحيفة الجزيرة ، الاثنين ٤ من جمادى الأولى ١٤٢٨هـ ٢١ أيار " مايو " ٢٠٠٧م. العدد ١٩٩.

٥- مارك إنجينو : " التناصية " ت ، محمد البقاعي ، مجلة علامات ، ج ١٩ ، مج ٥ ، ذو القعدة ١٩٩٦م .

٦- ياسين النصير " الاستهلال الروائي –ديناميكية البدايات في النص الروائي " ، مجلة الأقلام – ت ٢ – ك ١ – ١٩٨٦م ،

٧- ياسين النصير : " تصورات نظرية في شعرية المكان " شؤون ادبية ، س ٧ ، ربيع ١٩٩٣م .

فهرس المحتويات.

المقدمة .	أ
مدخل .	١
الباب الأول : آليات الخطاب السردي	٢٢
الفصل الأول : بنية الزمن السردي	٢٥
المبحث الأول : نظام السرد	٢٩
أ – السرد المتتابع	٣٠
ب – السرد الاسترجاعي	٤٩
– النسق الزمني المنقطع	٥٢
– النسق الزمني الهابط	٦٤
ج – السرد الاستشرافي	٧١
المبحث الثاني : حركة السرد	٨٦
أ – التسريع السردي	٨٧
– التلخيص .	٨٧
– الحذف	٩٨
ب – الإبطاء السردي	١٠١
الفصل الثاني : بنية الراوي	١٠٩
المبحث الأول : الراوي من الخلف	١١٣
أ – الراوي محدود العلم .	١١٤
ب – الراوي كلي العلم .	١١٨
المبحث الثاني : الراوي المشارك .	١٢٥
المبحث الثالث : الراوي الثنائي.	١٣٨
المبحث الرابـــع : الراوي المتعدد .	١٤٥

المبحث الخامس : علاقة الراوي بالشخصيات ١٥٢
المبحث السادس : المسرود له . ١٥٧
الباب الثاني : أدبية النص السردي : ١٦٣
الفصل الأول : الاتجاهات الأدبية ١٦٥
المبحث الأول : الاتجاه العاطفي (الرومانتيكى) . ١٦٦
المبحث الثاني : الاتجاه الواقعي . ١٨٠
المبحث الثالث: الاتجاه التاريخي و الخرافي . ٢٠٦
الفصل الثاني : بنية التناص وتناص البنى : ٢٢٢
المبحث الأول : بنية التناص الخارجي (المفتوح) . ٢٢٦
المبحث الثاني : بنية التناص الذاتي (الصورة والمنظور) . ٢٣٨
المبحث الثالث: بنية التناص الداخلي (تناص البنى السردية) . ٢٧٣
الخاتمة : ٢٩٧
المصادر والمراجع ٣٠١
فهرس المحتويات ٣١٣